وليم شكسبير

العاصفة

ترجمة وتقديم

د. محمد عنانى



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٤
مكتبة الأسـرة
برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة روائع الأدب العالمى)
إشراف د. سهير المصادفة

وليم شكسبير (العاصفة)
ترجمة وتقديم : د. محمد عنانى
الغلاف والإشراف الفنى :
للفنان : محمود الهندى
الإخراج الفنى والتنفيذ:
صبرى عبدالواحد
الإشراف الطباعى:
محمود عبدالمجيد
المشرف العام :
د . سمير سرحان

الجهات المشاركة :
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقـافـة
وزارة الإعـلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشــباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

وليم شكسبير

العاصفة

السيدة التى جعلت من الكتاب وطنًا !

د. سمير سرحان

مرت عشر سنوات منذ إنشاء **«مكتبة الأسرة»** وأذكر أنه كان يومًا مشهودًا، حين جلسنا مع عدد من المثقفين والوزراء والمفكرين حول تلك السيدة العظيمة التى كانت عيناها تشخص إلى السماء حيث أحلام كثيرة تدور بذهنها الذى لا يتوقف عن التفكير أبدًا.

كانت منذ سنوات قد أنهت رسالتها من الماجستير، التى كان من نتائجها ضرورة إصلاح أحوال المدارس الابتدائية، ورفع مستواها العلمى والتعليمى، وحتى مستوى الأبنية والخدمات.. فكان الأساس فى ذهنها، كما أدركت بعد ذلك معظم الدول الكبرى أن العملية التعليمية هى أهم ما يميز الأوطان، وأن الطفل الذى يمثل البذرة الأولى فى بناء مستقبل أى وطن هو البداية الحقيقية، كنا نتعجب جميعًا فى صمت ونحن جالسون حول تلك المائدة الصغيرة.. لماذا لم يفكر أحد من قبل فى الطفل، ولا أعنى صحته فقط، أو ما قد يصيبه من أمراض، أو مستوياته الاقتصادية والاجتماعية.. لماذا لم يفكر أحد فى الطفل الإنسان؟! أى فى عقل الطفل ووجدانه، والانطباعات المختلفة، التى يكتسبها من عملية التعلم، وبخاصة من القراءة الحرة، وليس قراءة الكتب المدرسية فقط.

وكان الطفل المصرى فى ذلك الوقت معتادًا أن يمسك بالكتاب المدرسى ويصب عليه كل ما فى طاقته من كره وسخط، ويحفظه حفظًا آليًا بلا فهم، ويُفرّغ هذا الفهم على الورق لينجح وينتقل من سنة دراسية إلى أخرى، أما فى

آخر السنة فكانت العادة أن يرمى الكتاب المدرسى من النافذة، كأنه قد تخلص من عبء ثقيل.

كانت السيدة العظيمة، التى قُدّر لها أن تعنى بمستقبل مصر، وأن تكرس حياتها لبناء هذا المستقبل، تفكر فى الطفل كإنسان، وكعقل، وكروح،.. لقد اكتشفت أن كل ذلك لا يأتى إلا بالقراءة، والقراءة خارج المقرر الدراسى، كما لا يأتى أيضًا إلا من خلال كتاب يوضع فى يده ليحبه شكلاً ومضمونًا، ويحتضنه فى سريره وهو نائم، ويطلق من خلال المادة التى يقرؤها فيه، العنان لخياله، فيسافر من خلال هذا الكتاب إلى عالم سحرى من الأماكن والأفكار والمشاعر والرؤى.

لمعت العينان الذكيتان بعمق الفكرة، وأهميتها لوطن يبنى نفسه ويضع نفسه على مشارف القرن الحادى والعشرين، وبعد أربع سنوات من افتتاح المكتبات العامة فى الأحياء الفقيرة والمُعدَمة، كانت الفكرة الرائدة قد اكتملت فى ذهنها فأصبحت سوزان مبارك صاحبة أعظم مشروع ثقافى فى القرن العشرين وأوائل الحادى والعشرين.. «**مكتبة الأسرة**».

وكانت فكرة مكتبة الأسرة بسيطة وعميقة فى نفس الوقت، وهى أن نقوم بغرس عادة القراءة فى نفوس ملايين أبناء الشعب الذين لم يكن الكتاب من قبل جزءًا من حياتهم.. وأعتقد أن هذا الهدف قد نجح تمامًا، فقد كان بعض من يسخرون من الشعب المصرى، محاولين الحط من قدره يصفونه بأنه شعب **الفول والطعميه**، وأعتقد أنه الآن وبعد عشر سنوات من صدور مكتبة الأسرة، أصبحوا يسمونه بلا تردد شعب الكتاب والقراءة والعلم والمعرفة.. لكن الهدف الأعمق والأسمى كان إعادة بعث التراث الأدبى والفكرى والعلمى والإبداعى الحديث لهذه الأمة، وهذا يؤكد بالفعل لا بالكلام ريادتها وقيادتها الثقافية والفكرية فى عالمنا العربى، كما يؤكد عظمة ما جاء به عصر التنوير المصرى لينقل العالم العربى كله من عصور الظلام الملوكية والاستعمارية إلى شعوب

تعيش عصر العلم والتقدم، وتبنى شخصيتها الثقافية وحضورها الثقافى على مدى العالم..

وها قد أصبحت مكتبة الأسرة بعد عشر سنوات من الجهد المضنى والمتواصل تقدم أكثر من عشرة ملايين كتاب موجودة الآن فى كل بيت مصرى، تحمل صورة السيدة التى فكرت ونفذت هذه الذخيرة من الفكر والإبداع التى تثرى عقل ووجدان كل مواطن طفلاً كان أم شابًا، ليس فى مصر فقط، وإنما فى العالم العربى كله.. وأصبحت المادة التى تضمها هذه الكتب هى أساس راسخ لتكوين مواطن المستقبل، وأصبحت معظم الدول العربية والمؤسسات الدولية تطلب تطبيق التجربة المصرية على أرضها.

هل كان مجرد حلم لسيدة عظيمة شخصت بنظرها إلى السماء باحثة عن المستحيل، أم كان مجرد حلم رائع، هائل القيمة والحجم وتحقق.. تحية لهذه السيدة العظيمة **«سوزان مبارك»**، واحترامًا وحبًا بلا حدود على قدرتها لتخيل المستقبل، وبناء إنسان جديد لوطن جديد.

وستظل صورة السيدة **سوزان مبارك** موجودة على كل كتاب، وفى كل بيت تُذكّر كل مصرى أن الحلم الحقيقى ليس بالمال، وليس بالتهافت على الماديات، إنما هو **«المعرفة»** وبدون معرفة فى هذا العصر لا يوجد وطن، وإذا فقد الإنسان الوطن فقد ذاته.. بل فقد كل شىء يربطه بهذه الحياة.

د. سمير سرحان

الفهـــرس

الصفحة

أولاً : التصدير ٥
ثانيًا : المقدمة : ٩
١ - النوع الأدبى ٩
٢ - وصف المسرحية ١٢
٣ - تاريخ المسرحية ١٥
٤ - بناء المسرحية ١٦
٥ - الماصْك ٢٢
٦ - وظيفة الموسيقى ٢٦
٧ - القراءات الحديثة ٣٣
أ - المصادر والتناص ٣٣
ب - ما بعد الاستعمار ٣٧
ج - السحر ٤٦
د - التفسير الدينى ٥٢
هـ - علاقات القوة ٥٥
و - التفسير الرمزى ٥٨
ز - التحليل النفسى ٦٢
ح - النقد النسوى ٦٣
٨ - لغة الشعر والمسرح ٦٨
ثالثًا : العاصفة ٧٣
رابعًا : المراجع الأجنبية ١٩١

تصـدير

هذه ترجمة جديدة لمسرحية **العاصفة** لوليم شيكسبير ، وهى الـثامنة التى أترجمها لشاعر الانجليزية الأكبر ، وقد أطلعنى صديـقى الناقد العلامة والأديب ماهر شفيق فريد على ترجمـتين سابقتين لـها ، الأولى بقلم محمـد عـوض إبراهيـــم (١٩٦١) والثانية بقلم جبرا إبراهيـم جبرا (١٩٨٤) وأهدانى صديقى الكاتب والمتـرجم على طه حسنين ترجمتين سـابقتين عليهما للمسـرحية ، الأولى بقلم يوسـف اسكندر جـريس (١٩٢٩) والثانيـة بقلم أحـمـد زكى أبو شـادى (١٩٣٠) ، فإليهمـا أتوجـه بالشكـر والتقـدير ، ولا تعليق لى على أى مـن هـذه الترجمات بل أترك التعليق لمن يود المضاهاة والمقارنة من النقاد والباحثين .

أما عن منهـجى الخاص فى الترجـمة فيرتبط برؤيـتى للجنس الأدبى الخاص الذى تنتمى إليه المسـرحية ، وهو المسرح الشعرى ، فـهو الذى أملى علىّ المزج بين النظم والنثر مثل شيكسبير ، على نحو ما أشرح فى ختام المقدمة التى أعرض فيها لخصائص هذا الجنس الأدبى قبل أن أعرض لأهم المذاهب النقـدية فى تناولها على مر العصور ، حتى أنتهى إلى رأى خاص فيه وفى أساليب ترجـمته - بإيجاز . ولقد ضبطت بالشكل ما ترجمته نظمًا حتى لا تختلّ قراءته موزونًا .

وقد اعتمدت فى الترجمة على طبعة آردن (*Arden*) من تحرير فرانك كيرمود (Frank Kermode) الصادرة عـام ١٩٦٢، وترقيم سطور النص العـربى يشير إلى التـرقيم فى تلك الطبعة، كما اهتديت أثناء التـرجمة بطبعتى سيجنيت (*Signet*) عامى ١٩٦٢ (من تحـرير روبرت لانجبـوم (Robert Langbaum) وعــام ١٩٩٨ من تحـــريره أيضًا

وبمقدمته، وطبعة نيوكيمبريدج شيكسبير (*New Cambridge Shakespeare*) من تحرير داڤيد لندلى (David Lindley) بمقدمته الوافية وحواشيــه المستفيضة، الصادرة عام ٢٠٠٢، وطبعة أكسفورد وكيمبريدج من تحرير ستانلى وود، وأ. سيمز وود

The Oxford and Cambridge Edition,
ed. Stanley Wood and A. Syms - Wood.

وطبعة نيو بنجوين شـيكسبير (*New Penguin Shakespeare*) من تحـرير آن بارتون (Anne Barton) كما اطلعت علـى الطبعة الأخيرة عـام ١٩٩٩ لطبعة آردن من تحرير ڤيرچينيا ماسون (Virginia Mason) وآلدن ت. ڤون (Alden T. Vaughan) وهى لا تختلف من حيث تحقيق النص عن الطبعة التى اعـتمدت عليها فى الترجمة وإن اختلفت فى بعض الشروح والتعليقات .

وكنت أقـرأ فى أثناء الترجـمة حـواشى هؤلاء المـحررين جـميـعًا ، وأوازن بين تفسـيراتهم للنص حتى أسـتقر على المـعنى الذى يجمع النقاد عليـه أو يكادون ، فإذا اختلفوا انتقيت ما يطمئن قلبى إلى صحته فى ضوء الدراسات النقدية الكثيرة التى اطلعت عليها .

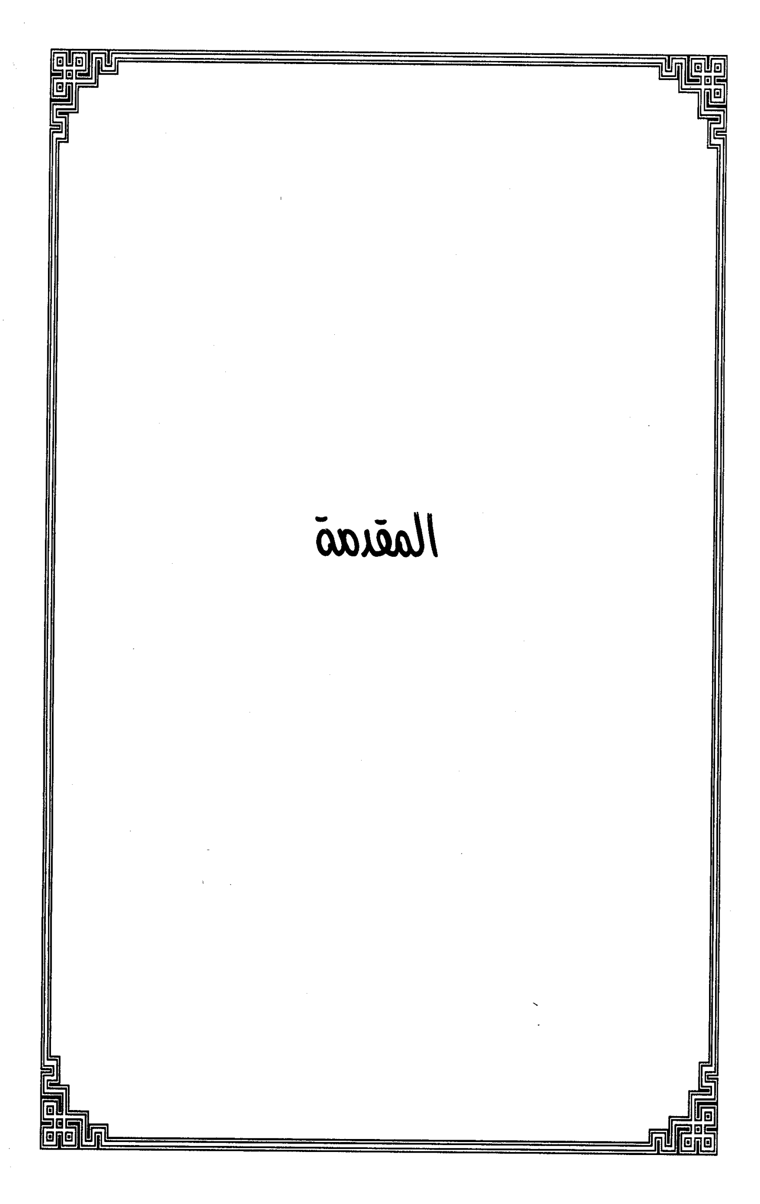
وأنا مـدين فى عملى هذا للمـخرج النابـه الفنان فاروق الدمـرداش ، الذى كلفنى بترجمة المسرحية ترجمة جـديدة لتقديمها فى محطة الإذاعة البريطانية (.B.B.C) فكان بذلك الحافز المباشر على العمل المرهق والممتع! كما أتوجه بالشكر والتقدير والامتنان العميق لأخى الكاتب والمترجم ماهر حسن البطوطى الذى أرسل لى من نيويورك بعض طبعات المسرحية الحديثة التى اعتـمدت عليها ، وبالشكر والامتنان أيضًا للأستاذة وفية حمودة ، التى أمدتنى بعـدد كبير من الدراسات النقدية الأجنبيـة الحديثة التى لولاها ما استطعت إخـراج المقدمة بهذه الصـورة ، وبعضها فـصول مصورة من كـتب حديثة ،

والبعض الآخر دراســات نشرت فى المجلات العلمية المـتخصصة ، وقد استـفدت منها جميعًا ، وأشرت إلى الكثير منها فى المقدمة بعـد ترجمة عناوينها حتى يفهمها القارئ غيـر المتخصــص ، ثم أوردت الأسماء والعناوين الأصليـة كاملة بالانجليزية فى قـائمة المراجع فى ذيل الكتاب .

وسوف يلاحظ القارئ بعض الضغط فى المقدمة، بعد أن اعتاد فى كتابتى الإفاضة بل والإسهـاب ، ولكننى كنت مـضطرًا لذلك بسبب تلال المـادة النقدية التـى توافرت وتراكمت فتـزاحمت فى العشرين عامًا الأخـيرة ، وإذا كان كيرمـود قد اشتكى من قلة النقد الجدير بالذكر المتوافر عن هذه المســرحية (ص ٨١ من مقدمته) فنحن نشكو اليوم كثرة الدراسات النـقدية إلى الحد الذى فاق نقطة التشبع كـما يقولون ! بل إننى ، رغم الضغط والاختصار ، قد أغفلت الكثير مما تجمع لدىّ من دراسات ! أرجو أن أكون قد يسرت بعض السـبل أمام المتـخصص بهذا العـرض وأن يكون فيه تعـويض عن ضغط المادة وتكديسها ، والله ولى التوفيق .

محمـد عنـانى

القاهرة - ٢٠٠٤



المقدمة

١

النوع الأدبى :

هذه مسرحية من نوع خاص، تمثل فى نظرى أصدق تمثيل مفهوم الشعر المسرحى (أو الدراما الشعرية) الذى وضعه ت. س. إليوت فى القرن العشرين استنادًا إلى خبرته الواسعة بهذا الفن الأدبى إبداعًا ونقدًا ، ألا وهو التقاء الشعر والمسرح وتضافرهما تضافرًا من المحال 'تفكيكه' - بمعنى أن أعمق اللحظات الدرامية فيها هى ذاتها أعمق اللحظات الشعرية ، وذلك إذا لجأنا إلى قدرٍ ما من التبسيط فقلنا إن من أهم سمات الدراما الصراع بين قوى متكافئة ، خارجية أو داخلية ، أو خارجية وداخلية معًا ، وما يصاحب هذا الصراع من توتر أو من توترات تصعد بالحدث (أو الفعل الدرامى) إلى ذروته المحتومة ، فاجعة كانت أم هانئة ، وإذا اعتمدنا التبسيط نفسه فقلنا إن من أهم سمات الشعر الاستعارة ، أو التصوير الاستعارى أو الرمزى ، وضغط التعبير وتكثيفه، فى إيقاعٍ يتفاوت انتظامه بتفاوت اللحظات الشعورية وتركيزها . ومعنى التقاء هذين الفَنَّيْن التقاء فنون أدبية كثيرة فى الدراما الشعرية ، مثل فنون البناء والنسيج وتجاوب الدلالات الصريحة والضمنية ، وتجاوز العَرَض إلى الجوهر أو التقاؤهما ، إلى آخر ما تميزت به آداب البشر منذ أقدم العصور ، ففى الدراما الشعرية نجد جنسًا أدبيًا قائمًا برأسه، نتحرج من اعتباره مسرحًا فقط أو شعرًا فقط .

وهذا ولا شك هو السبب فى كثرة ما كتب عن هذه المسرحية، وتفاوت النظرات النقدية إليها على امتداد القرون الأربعة الماضية، لأن الذين يتناولونها يندر أن يذكروا تضافر الشعر والمسرح هذا التضافر الوثيق فيها، فإذا كان من يتناولها من أهل المسرح - ناقدًا أو مُخْرِجًا أو ممثلاً - عمد إلى اعتبارها عملاً مسرحيًا فحسب، وتركزت جهوده فى جوانب البناء الدرامى والشخصيات وتطور الحدث ودلالاته الدرامية، وإذا كان من أهل الشعر رأى فى نسج رؤاها وأفانين صياغتها ودلالات صورها ما يربط بينها وبين

الأعمال الشعرية الأخرى ، وإذا كان ممن فتنتهم فنون 'النقد الثقافى' التى ازدهرت فى أواخر القرن العشرين فقد يتجه إلى دلالات أخرى قد تتصل بالتفسير الرمزى (allegorical interpretation) الدينى أو البيوغرافى، أو تتصل بما يسمى النقد النسوى (أو نُصْرَة المرأة) (Feminism) أو علاقات الاستعمار وما تلاه (Post-colonialism) أو الدلالات السياسية، خصوصًا فيما يتعلق بعلاقات السلطة (Power relations) وخضوع المحكوم للحاكم (أو ما يسميه هيجل علاقة العبد بالسيد) أو الدلالات التى أتى بها التحليل النفسى (Psychoanalysis) الفرويدى فى علاقات الشخصيات ، أو الربط بين الحدث المسرحى/ الشعرى وبين أحداث عصر المسرحية أو علاقتها بالشاعر المسرحى نفسه، وسوف أعرض فى هذه المقدمة لشتى هذه المناهج التفسيرية حتى عام ٢٠٠٢، بعد محاولة موجزة لوصف المسرحية وبيان خصائصها الأدبية التى لا يختلف الكثيرون عليها .



وصف المسرحية :

يرى معظم النقاد أن النوع الأدبى الذى تنتمى إليه هذه الدراما الشعرية هو الرومانْس، فهى 'رومانسة' (a romance) (والرومانسْ تعريفًا أىُّ عمل شعرى يتضمن قصة حب - إلى جانب مجالدة الأخطار وخوض المغامرات التى تنتهى بالنصر) - ولكنهم يضيفون (أو يضيف بعضهم على الأقل) إلى هذا الوصف خصيصة الشعر الرعوى (pastoral) وهى الابتعاد عن المدنيّة ونشدان المثالية فى نقاء العاطفة وصدقها، والمقابلة بين الطبيعة (أو حياة الفطرة) وبين الحضارة (أى التعقيد الاجتماعى) فهى إذن 'رومانسةٌ رعويّة'، ويذهب بعضهم إلى أنها كوميديا (بسبب نهايتها السعيدة) أو إلى أنها تراجيكوميدى، أى ملهاة تجمع بين عناصر الملهاة والمأساة، وإن قال البعض أخيرًا إنها مسرحية 'تجريبية' أيضًا، وهم يؤكدون فى هذا الصدد أهمية الماصْك-أى العرض الغنائى الراقص-بل إن أحدهم يذهب إلى أن المسرحية كلها يمكن أن تعتبر ماصْكْ !

أما أحد منابع الشعر فى هذه 'الرومانسة الرعوية' فهو ، فى تصورى ، ما يقول به روبرت لانجبوم (Langbaum) ، فى مقدمته لطبعة سيجنت (Signet) من المسرحية ، وإن لم يقل صراحة بانتمائه للشعر ، من إحساسنا بالدهشة والعجب (ص ٣٢) ويقصد بذلك – فى تصورى أيضًا – قدرة الشعر على أن يكشف للإنسان فى لحظة عن حقيقة أو حقائق كانت مائلةً أمام عينه دون أن يراها ، ومن ثم يدهش لاكتشافها ، رغم معرفته السابقة بها ، وهو يسمى ذلك 'مظاهر التحوّل فى الإدراك' أى (transformations of perception) فكأنما يشير من طرف خفىّ إلى ما ذكره الرومانسيون عن نزع 'لثام الألفة' عن الشىء العادى حتى يبدو غير عادىّ ، وهو مصدر الدهشة الذى يُلحُّ عليه كلينث بروكس عند الشعراء الرومانسيين ، (انظر كتابى **النقد التحليلى** – ط ٧ – ١٩٩٥) بل ما عاد إليه أصحاب النظرية النقدية الحديثة فى مصطلح 'إزالة الألفة' (defamiliarization) (انظر كتابى **المصطلحات الأدبية الحديثة**– ط ٣ – ١٩٩٨) وإن كان لانجبوم يربط بين الدهشة هنا وبين 'الكشف' الدرامى ، ضمنًا ، ويضرب لذلك أمثلة من التورية الدرامية الساخرة (dramatic irony) فى مشهد إغواء أنطونيو لزميله سباستيان بارتكاب القتل، قائلاً إن هذا المشهد يماثل إغواء زوجة ماكبيث لزوجها على قتل الملك دنكان ، وإذن فإن 'المادة' فيه مأساوية ، ولكننا نراه فكاهيا بسبب إدراكنا أن آرييل – الجنىّ الذى يخدم بروسبيرو – يراقب ما يحدث دون أن يراه أحد ، وأنه قد تسبب فى وقوع ذلك الحدث نفسه تنفيذًا لأوامر سيده (ومن ثَمّ فلا خوف من وقوع الجريمة ، لأن آرييل يتدخل فى اللحظة المناسبة لمنعها) . ويقول لانجبوم تعليقًا على ذلك ''إن المنظور الكوميدى لا يجعلنا مع ذلك نضحك ، بل يجعلنا نعجب'' (ص ٣٢) . ويقول لانجبوم : بل إن الشخصيات والمشاهد الكوميدية نفسها لا تجعلنا نضحك بقدر ما تجعلنا ندهش ، فهى على درجة من الغرابة تثير التعجب أكثر مما تثير الضحك وانظر أيضًا كتاب ''**فَلْتَبْدُ الدهشة مألوفة : النهايات فى رؤية شيكسبير للرومانس**'' من تأليف ر.س. هوايت (White) ١٩٨٥ .

وقد اشتهر الخطاب الذى يوجهه بروسبيرو فى آخر المسرحية إلى فرديناند ، فى الفصل الرابع (١٤٦ – ١٦٣) بخصائصه الشعرية حتى لقد أصبحنا نردد منه عبارات أو

أبيات ترديد الأقوال المأثورة ، بل والتى دخلت مصطلح اللغة الانجليزية الحديثة ، مثل قولنا "إنّا خُلِقْنَا من خيوطٍ تُنسجُ الأحلام منها !" أو قولنا "وهكذا يكلّل النعاسْ . . حياتنا القصيرة الضئيلةْ !" (وهذا هو التفسير لـدى الجمهور لفعل round الذى ناقشته فى مقدمتى لكتاب **المذاهب النقدية** للدكتور شـبل الكومى (٢٠٠٤) ، وإن كان يمكن تفسيره على النحو التالى: "وعَيْشُنَا القصيرُ فى الدنيا يحيطُ النوم به" (السطران ١٥٧ - ١٥٨) كمـا تكثر إشارات الكُتّاب إلى فكرة الوهم التى يطرحـها پروسپيـرو عند تصوير الحدث الدرامى ، فالممـثلون فى المسرحية الغنائية الراقـصة (الماصْك) من الجنّ الذين يماثـلون آرييل فى انتمـائهم إلى الريح أو إلى العالم الخـفىّ (وهو المـعنى الاشتـقاقى للجنّ) وهم يعودون إلى الريح فينتفى وجودهم المرئى وإن استمر وجودهم الفعلى :

فلم يكن ممثلونا هؤلاء

غير أرواحٍ وأشباحٍ تلاشت بل وذابت فى الهواء

فى أرق ذرات الهواء ! وهكذا تذوبُ

مثل هذه الرؤيا التى بنت نسيجها من العدمْ

قلاعنا التى يكلّل السحاب رأسها

قصورنا الجميلة الشماءُ والمعابد الوقورة الرزينةْ

والكرة الأرضية العظيمةْ ! وكل ما ترث !

ومثلما خبا وهم احتفالنا الكبير وانتهى بلا أثر

لن يترك الذى يمضى نثارًا من سحاب ! (ف ٤/م١/١٤٨ - ١٥٦)

والكُتّابُ يجـدون فى هذه الصورة مـثالاً لفكرة الزوال المـادىّ الذى لا ينفى خلود الروح ، ومن ثم فهى فكرة رمزية أو صورة شعرية أتى بهـا إلى ذهن پروسپيرو نجاحه فى قهر اعتزامه الانتقـام من أعدائه بعد أن أصبحوا "تحت رحمته" ، فهو يعـفو عنهم عفوًا يثير الدهشة (فى رأى لانجبوم) لأنه يكشف عن وهم عجيب مدهش ! وفكرة العفو

عند المقدرة نفسها من الأفكار الأساسية فى المسرحية (وهى التى دفعت بعض النقاد إلى منهج التفسير الدينى للحدث) وهى فكرة تحدد مسار الحدث الدرامى فى النهاية ، إذ تأتى بالمصالحة والسعادة ، ولكنها ، كما نرى تتخذ صورة شعرية لا شك فى تكثيفها وجمال صوغها ، وهذا يؤكد ما ذهبت إليه من تضافر الشعر والدراما فى الشعر المسرحى (أو المسرح الشعرى) .

وهذا ما أريد تأكيده للقارئ العربى الذى لم يدرج على تذوق هذا النوع الأدبى (المختلط) قبل القرن العشرين ، بل إننا نستطيع أن نعتبر المسرحية كلها حدثًا رمزيًا شعريًا يمثل ما يمر به الإنسان فى حياته ، أو حتى حياة الإنسان نفسها فى الدنيا التى لا تزيد عن وهم "يتلاشى ويذوب فى أرق ذرات الهواء !" والهواء هنا هو الريح ، رمز الروح (بدلالتيها الاشتقاقية والاستعارية) والمواجهة بين السحر وبين الواقع قد تكون السبيل إلى إدراك طبيعة هذا الوهم، فلولا سحر پروسپيرو ما اطلعنا على العالم الخفىّ، بل وما وعينا وجوده أصلاً ! وعندما يكسر پروسپيرو عصاه السحرية فى آخر المسرحية ويعلن العودة إلى إيطاليا نكون قد مررنا بالتجربة التى مر بها فرديناند عند مشاهدة الماصْك، وأحسسنا بما مر بنا إحساس من بهره الاطلاع على العالم الخفىّ الدائم، الذى يؤكد زوال عرض الدنيا وأن ما نظنه واقعًا ماديًا صُلبًا ما هو إلا رؤيا عابرة !



تاريخ المسرحية :

دأب ناشرو هذه المسرحية ومحررو طبعاتها على نشدان بعض جذور الحبكة أو الحدث فى المكتشفات الجغرافية التى شهدها مطلع القرن السابع عشر ، وتحديد تاريخ كتابتها وعرضها ، ومشكلات النصّ وما تعرض له من تعديلات أو 'تصويبات' ، وكل هذا لا يعنى القارئ العربى كثيرًا وإن كان لابد أن يشغلنا نحن المتخصصين ، ولسوف أجمل ذلك كله فى كلمات معدودة قبل عرض المعالجات النقدية ومذاهبها .

فأمّا تاريخ كتابة المسرحية فالأرجح أنها كتبت فى عام ١٦١٠ ، فالثابت أنها قدمت على المسرح فى عام ١٦١١ فى أول نوفمبر (وهو عيد دينى) ثم فى شتاء عام ١٦١٢ - ١٦١٣ فى إطار الاحتفالات بزواج الأميرة إليزابيث (ابنة الملك چيمس الأول) إلى أمير پلاتين (الألمانى) وقد شُغل الدارسون بتحديد تاريخ الكتابة ، مستندين إلى دلائل نصية داخلية ، أى إلى ما يومئ إليه النص نفسه من نجاة سفينة ظُنّ غرقها ، وهو ما يشير فى ظنهم إلى نجاة سفينة السير توماس جيتس (Gates) التى تسمى سى فنتشر Sea Venture بعد أن تصور الجميع غرقها عند جزر برميودا فى البحر الكاريبى، وقد أفاض محرر طبعة آردن (الأستاذ فرانك كيرمود) كما أفاض من سبقوه ، فى تبيان هذه الإشارات ، فخصص لها ٢٨ صفحة من مقدمته ، ولا شك أن قصة السفينة مسلية، ولكنها لا تفيدنا فى تذوق النص إلا قليلاً ، وإن كان الدارسون لا يزالون يكتبون الأبحاث ويصدرون الكتب فى هذا الموضوع بسبب علاقته باكتشاف أمريكا ، وبطبيعة الإنسان 'البدائى' ، وموضوع 'الطبيعة' نفسه ، ولذلك فسوف نعود إليه عند التعرض لهذا الموضوع . والذى يهمنا هنا هو رصد الحقائق فقط قبل التعرض لتاريخ تطور النظرات النقدية للمسرحية .

(٤)

بناء المسرحية :

يقول داڤيد ليندلى فى مقدمته لطبعة نيوكيمبريدج (٢٠٠٢) إن المسرحية لا تمثل، كما ذهب إلى ذلك العديد من النقاد ، جيلاً بعد جيل ، "صفوة فن شيكسبير" ، باعتبارها آخر أعماله ، بل إنها مسرحية 'تجريبية' مثل غيرها ، مؤكدًا أنها :

"رغم إعادة طرحها لأفكار وموضوعات وقضايا سبق له استكشافها فى مسرحيات سابقة ، ورغم روابطها النوعية الواضحة بالرومانسات التى سبقتها

مباشرة ، فإنها تفتح أراضى شيكسبيرية جديدة فى تشكيلها الدرامى ، وفى استخدامها للموسيقى والمناظر بوجه خاص'' . (ص ٣) .

فأما عن البناء الدرامى، فإن المسرحية تراعى بعض الوحدات الدرامية الكلاسيكية، مثل وحدتى الزمن والمكان، وهو ما احتفل به النقاد الكلاسيكيون وهلّلوا له، وذلك يؤدى إلى تكثيف الحدث، ويزيد من تكثيفه إقامة التناظر بين عناصرها على كل مستوى، فلدينا فيها والد وابنته يناظرهما والد وولده، وأخوان يقابلهما أخوان ، والمتآمران فى المسرحية يناظران (أو يعيدان تمثيل) التآمر السابق للحدث والذى أدى إلى خلع بروسبيرو من حكم دوقية ميلانو ، ووصول بروسبيرو إلى الجزيرة مع ابنته يوازى وصول الساحرة سيكوراكس قبل بداية المسرحية مع ابنها كاليبان ، و'رجال الخطيئة الثلاثة' (ف ٣/ م٣/ ٥٣) وهم ألونزو ، وأنطونيو ، وسباستيان ، نجد صدىً لهم فى الثلاثى الآخر وهم ستيفانو وترينكولو وكاليبان ، وهكذا فإن المسرحية تمثل قاعة من 'المرايا المتجاورة' (تعبير جابر عصفور ، وكما يقول هارولد بروكس (Brooks) - الذى استخدم هذا التعبير أيضًا - فى دراسة له بعنوان ''**العاصفة** : أى نوع من المسرحيات ؟'' نشرها عام ١٩٧٨) بمعنى أن انعكاسات الصور تؤثر فى بعضها البعض وتؤكد الإحساس بانغلاق هذا العالم الدرامى وتركيزه ، وهو الذى يؤدى إليه تحكّم بروسبيرو فى الحدث ، وهيمنته على مصائر الجميع . ولا شك أن دوره يذكرنا بدور أوبرون - ملك الجان - فى مسرحية **حلم ليلة صيف** أو بدور الدوق فى مسرحية **دقة بدقة** ، ولكن سيطرة بروسبيرو على الحدث فى العاصفة أكمل من كليهما ، وهو يختلف عنهما فى أنه يستعملها لتحقيق غاياته الشخصية المحددة ، وأهمها الانتصار على أعدائه ، واستعادة سلطانه السليب (وتزويج ابنته ؟) .

وقد دفع هذا البناء المكثف بعض الدارسين المتخصصين إلى القول بأن شيكسبير كان يحاول - ولو على استحياء - محاكاة ما يسمى 'بالكوميديا الجديدة' (الرومانية) عند بلاوتوس (Plautus) وتيرنس (Terence) من الكلاسيكيين . وأهم دراسة لعلاقة العبد بالسيد ودلالتها فى هذه الكوميديا هى التى كتبها برنارد نوكس (Bernard Knox) عام

١٩٥٤ بعنوان "العاصفة وتراث الكوميديا القديم" الواردة فى كتاب **كوميديا المسرح الانجليزى** وأحدثها الدراستان اللتان كتبهما ليو سالنجر (Salinger) فى كتابه **شيكسبير وتقاليد الكوميديا** (١٩٧٤) وروبرت س. ميولا (Miola) فى كتاب متخصص بعنوان **شيكسبير والكوميديا الكلاسيكية : تأثير پلاوتوس وتيرنس**) (١٩٩٤) وأهم ما يذهب إليه الأخير هو أن البناء يمثل صدىً "لمبدأ التركيب الثنائى" (binary construction) الذى تتميز به الكوميديا الكلاسيكية (ص ١٥٥) ، وهو المبدأ الذى يستعين به كُتّاب الرومانسات ، كما ذهب آخرون إلى أن بعض مظاهر البناء يتجلى فيها تأثير الكوميديا الإيطالية المرتجلة (كوميديا ديللارتى) وخصوصًا باحثة تدعى لويز جورج كِلَبْ (Clubb) التى تقول فى كتاب لها بعنوان **الدراما الإيطالية فى زمن شيكسبير** (١٩٨٩) 'إن وجود الساحر الذى يتحكم فى الأحداث بعصاه السحرية ، وبكتاب السحر الخاص ، وزمرة الصاخبين الذين يقضون الوقت فى السُّكْر والعربدة ، يشيع فى تقاليد الكوميديا 'الرعوية' الإيطالية (ص ٢٠) كما ذكر نقاد آخرون أن بناء التراجيكوميدى فى هذه الرعويات كان يشبه ما حاوله شيكسبير فى العاصفة ، مثل هنتر (Hunter) (١٩٧٥) وهنكه (Henke) (١٩٩٧) . ولكن القضية ليست قضية تأثر وتأثير ، فهذا وارد وشائع، ولكنها تدل - كما تقول الباحثة المذكورة - على أن الوعى بوجود النماذج الكلاسيكية والإيطالية

> "يكتسب أهمية خاصة إذا أردنا إنصاف شيكسبير . . . فإن عمله يتطلب الإقرار بأنه دراما طليعية ، استخدم فيها أحدث فنون العرض المسرحى فى تشكيلات جديدة باهرة" . (ص ١٥٧) .

وأما أحدث فنون العرض المسرحى فقد تناولها أندرو جور (Gurr) فى دراسة له بعنوان "عاصفة **العاصفة** فى مسرح بلاكفرايرز" (Blackfriars) (١٩٨٩) يبيّن فيها مزايا استخدام المسرح المغلق ، وأساليب العرض الجديدة (ومنها الاستعانة بفرقة موسيقية، وفترات التوقف ما بين الفصول لتهذيب الشموع وتجديدها) وقد استغل شيكسبير هذه الأساليب فى جعل كل فصل ينتهى بذروة درامية تعتبر تنويعًا على خيط

من خيوط الحدث الرئيسى وهو خيط العبودية والحرية ، فالفصل الأول ينتهى بإخضاع فرديناند لسلطان پروسپيرو ، وينتهى الثانى بأغنية كاليبان احتفالاً بالحرية ، والثالث بفزع اللوردات من ظهور آرييل فى شكل طائر الهارپى الخرافى ، والرابع بطرد كاليبان وزملائه المتآمرين ، والخامس بعودة الحرية بعد العفو والصفاء وباحتفالات الزواج المرتقبة!

وربما كان علينا أن نتوقف قليلاً فى دراستنا للبناء عند مظهر آخر من مظاهر تأثر شيكسبير بالدراما الكلاسيكية ، لأنه مظهر يؤكد تضافر فن الشعر مع فن المسرح ، فى هذا النوع الأدبى الخاص الذى لم نعتده فى العربية ، ألا وهو المزج الدقيق بين الحدث الواقعى والحدث الخرافى، فالقارئ الحديث الذى اعتاد لونًا منهما دون الآخر، أو اعتاد تطويع ذهنه لتقبل كل منهما على انفراد ، سوف يدهش لمدى تأثير هذا المزج فى إخراج الهياكل الاستعارية المركبة والموحية التى تلعب دورًا دراميًا أساسيًا (على نحو ما سوف نشرح فى القسم الأخير) وقد تكون هذه 'الهياكل' أو الأبنية مستقاة من عالم الطبيعة أو من عالم الخرافة ، ولكنها بسبب طاقتها الرمزية تربط أجزاء القصيدة الدرامية (التى هى المسرحية الشعرية) وتهبها وحدة انطباع نهائية قد يحار المرء فى تفسيرها إذا لم يقدم على هذا التحليل .

لننظر إذن إلى المشهد الأول فى المسرحية ، الذى كتبه شيكسبير نثرًا لا شعرًا : إنه مشهد يصور عاصفة حقيقية على المسرح، أى إنه مشهد طبيعى، وتقاليده فى الآداب الكلاسيكية عريقة، فقد تبدأ بها الرومانسات الطويلة والملاحم ، مثل **الإنيادة** لڤيرجيل، ومثل **أركاديا** لسيدنى ، كما تبدأ مسرحية **الحبل** (Rudens) لپلاوتوس بعاصفة لا نراها على المسرح ، وقد سبق لشيكسبير نفسه استخدام 'البرق والرعد' فى بداية مسرحية **ماكبث** ، وفى مشاهد من **الملك لير** ومن مسرحية **بيركليس** ، وقد يؤدى مشهد العاصفة على المسرح إلى تهيئة الجمهور ، كما يقول بعض النقاد (ليزلى طومسون - ١٩٩٩) (Thomson) لتقبل 'أحداث خرافية' ، ولكن القضية ليس الخرافة أو الأحداث الواقعية، بل قدرة الصورة الحية على الإيحاء ، وهى الطاقة التى ترتبط دومًا بالشعر ،

فالسفـينة التى تتقاذفـها الأمواج صورة شعـرية شائعة لتقلـبات الحياة البشـرية وتفاوت حظوظ الإنسان، ومع ذلك فإن المشـهد مكتوب بالنثر، وبلغة واقعية مـفرطة فى دقتها، وليس به مـن الرمـوز 'الواضحة' مـا يميـز الشـعـر الذى نراه فى مواقـف لاحقـة فى المسرحية، أى إنه مشهد لا يبدو كالشعر فى كثير أو قليل ! ولكن هذا المشهد نفسه ، الذى أقدم بعض المخرجين فى بريطانيا عـلى حذفه، (بل ظل يحذف حتى مطلع القرن العشرين)، عامـر بالإشارات الموحية التى تترك فى النفس انطبـاعًا يماثل انطباع الصور الشعرية! فلقـد أدى هبوب العاصفـة (فى الطبيعة) إلى ما يشـبه الثورة التى ينعدم فـيها النظام وتسود الفـوضى، فأصبح هيكلاً أو بناءً استعـاريًا، لما نحسه فى دنيـا البشر فى انقلاب 'السُّلم الاجتماعى' على متن السفينة . فـالضابط يرفض قبول 'سلطة الملك' ، ويسخـر من مشـورة جونزالو ، فيـثيـر مسائل تتـعلق بالسُّلْطة والتحكم مـا تفتـأ تتردد أصداؤها فى ثنايا المسرحية ! - كما ألمح إلى ذلك دافيد نور بروك (Norbrook) فى دراسة بعنوان "هل تعبأ الأمواج الهادرة باسم الملك؟: اللغة واليوتوبيا فى **العاصفة**" فى كتـاب عنوانه **السياسة والتـراچيكوميدى** (١٩٩٢) وهو مـجموعـة دراسات من تحـرير جوردون ماكمولان (McMullan) وجـوناثان هوب (Hope) - وسخـرية الضابط من أنطونيو وسباستيان حين يدعوهما إلى العمل بدلا منه صورة حية للانقلاب الذى أحدثه العاصفة ، وللخلل الاجتماعى (المـشار إليه) وهو الخلل الذى يقبله فرديناند قائلاً "قدم يقدم المرء على عمل تافـه فيزداد به شرفًا !" (ف٣/ م١/ ٢ - ٣) ولا يقبله پروسـپيرو إذ يرفض إحضار الحطب وإشعـال النار ، على عكس قائد سفينة 'سى ڤينتشرش (Sea Venture) الذى شارك الملاحين فى عـملهم ، وفقًا للحادثة التاريخية المـشار إليها فى القسم السابق ، على نحو ما أشار إليه ريتشارد ستراير (Strier) فى دراسة له وردت فى الكتاب نـفسه (ص ٢٢) وقـول جونزالو إنه يتـمنى لو أُعطى "فدانًا واحـدًا من الأرض القاحلة الجرداء" مقابل ألف فرسخ من البحر (ف١/ م١/ ٣ - ٤) لا يلبث أن يتـحقق فى مطلع الفصل الثالث وبصورة لم يكن يتوقعهـا حين ينجو فيجد أنه رسا على جزيرة يصفهـا قائلاً إنها جرداء مـثل الصحراء ! وقد جرت العـادة على وصف هذه الإشارات

المضمرة (أى التى تشير ضمنًا إلى ما تكشف عنه المسـرحية من أحداث فيما بعد بأنها إشارات بنان (finger-posts) وأضيف هنا إن الإضمار الذى يتبعه الإفصاح يهب العمل ما يسميه كولريدج وحدته الحيوية ، أى وحدته باعـتباره كائنًا حيًا يخضع لقواعد الحياة المعروفة ، ومن أهمها الترابط بين أعضائه، فالترابط العضوى يهب الوحدة العضوية أو الوحدة التى يتـميز بها كل كـائن حى ، إذ يقول كولريدج فى المـحاضرة التاسـعة من كتابه **النقد الشيكسبيرى** (Shakespearean Criticism) :

"وقبل أن أمضى إلى أبعد من هذا الحد ، سـوف أغتنم الفرصة لأشرح ما يعنيه الانتظام الآلى والانتظـام العضوى . فالأول يعنى أن النسـخة يجب أن تبدو لعين الرائى كأنما صُبَّتْ فى قـالب الشىء الأصلى نفسه ، والثانى يعنى أن ثمة قـانونًا تطيعـه جميع الأجـزاء ، بحيث تتـفق مع الرموز والتـجليات الخارجـية للمـبدأ الأسـاسى . فإذا تأملنـا نمو الأشجـار مثـلاً سنلاحظ أن الأشجار التى تنتمى لنوع واحد تتفاوت كثيرًا فيما بينها ، وفقًا لظروف التربة أو الهواء أو المـوقع ، ومع ذلك فنحن نسـتطيع على الفور أن نعـرف ما إذا كانت من أشجـار البلوط أو الدَّرْدَار أو السَّرْو . وهكذا الشأن مع شخـصيات شيكسبير : إنه يكشف لنا عن حيـاة كل كائن والمبدأ [الأساسى] له بانتظام عضوى ، مثل الضابط فى المشهد الأول من **العاصفة**" . (المجلد الثانى، طبعة إفريمان ، ١٩٦٥ ، ص ١٣١) .

ويُفَصِّل كولريدج مـا يعنيه فى هذا السـياق ، ولا يعنينا هـنا إلا فى حدود **الوحدة الحيوية** التى تنشأ من تطوير صورة الخلل ، وقد أصبحت صورة حية فى مشهد العاصفة الواقعى ، فارتفعت بذلك إلى مصاف الصور الموحية ، وإذا بخيوطها تمتد فى المشاهد التالية فتخرج النسيج المتلاحم الذى ينمـو وفقًا لما يسميه كولريدج بالمبدأ الأساسى أو الحيوى !

ونحن لا نـدرك هذه **الدلالة البنائية / الشـعرية** على الفـور ، بل هى تـتكشف لنا تدريجيًا على امـتداد المسـرحية ، بصور شـتى ، منها صورة الخلل فى الـطبيعة الحـية

(العاصفة) الذى نرى محاكاة له (ما يسميه كولريدج بالنسخة Copy) فى خلل السلوك البشرى الذى أدى إلى خيانة الأخ لأخيه ، فى الانقلاب الذى سلب پروسپيرو سلطانه، وهو ما يرويه پروسپيرو فى المشهد الثانى من الفصل الأول لابنته ، ولو أنه يلوم نفسه أيضًا لأن إهماله شؤون الدولة يمثل أيضًا خللاً من نوع آخر !

وإذا تجاوزنا مظاهر البناء التى تؤكد ما ذهب إليه كولريدج من وحدة حيوية ، وجدنا أن 'التنويعات اللّحنية' ، إن صح هذا التعبير ، على ثيمة الخلل التى تدعو إلى الإصلاح تشبه التنويعات الشعرية فى الصورة الأساسية ، ومن أهم هذه التنويعات محور السلطة والطاعة ، أو قل مصدر السلطة وواجب الطاعة ، والمقابلة بين تحقيق الرغائب وإحباطها ، وبين التوافق الموسيقى والنشاز ، وبين التذكر والنسيان ، وبين المنطوق والمسكوت عنه ، وكلها تصب فى ثيمة الخلل الذى يبدأ بها مشهد العاصفة على ظهر السفينة ، وتؤكدها المشاهد الاحتفالية التالية (مثل مشهد الماصْك) أو المشاهد الباهرة على المسرح ، مثل مشهد المائدة التى تختفى أمام الجميع ، ومشهد الكلاب التى تطارد اللوردات ، وهى جميعًا **وهمية أى من إبداع خيال شاعر ، هو فى هذه الحال پروسپيرو ، وشيطان شعره هو العفريت الصغير آرييل !** أى إن پروسپيرو يسخّرُ شعره (أو شيطان شعره إن شئنا الدقة) لإبداع أوهام من المحتوم أن تنقشع فى النهاية ، لتأكيد الطابع الفانى لكل مظاهر هذه الحياة – حتى الخلل وإصلاحه – وهو ما يقول به لفرديناند ثم للجمهور !



الماصْك :

وقد استعنت ببعض الدراسات التى نشرت فى ثلاثة كتب عن الماصْك باعتباره من فنون البلاط المعتمدة فى أواخر القرن السادس عشر ومطلع السابع عشر ، منها كتاب كتبه ستيڤن أورجل (Orgel) عن **الماصْك الجونسونى** (أى الذى أبدعه بن چونسون)

(١٩٦٧) وكتـاب يضم عددًا من الدراسـات بعنوان **ماصْك البـلاط الملكى** (١٩٨٤) من تحرير **دافيد** لندلى (Lindley) ، وكـتـاب يضم دراســات أحـدث بعنوان **الجوانب السياسية للماصْك فى عـصر أسرة ستيوارت المالكة** (١٩٩٨) من تحرير **دافيد بفنجتون** (Bevington) وبيتر هولبروك (Holbrook) ، وكلها تؤكد أهمية فكرة **الوهم** المحورية فى هذه العروض الموسـيقية الراقصة . صحـيح أن التقاليد الاحتفالـية فى البلاط كانت تقضى بتقديم **عرض غنائى راقص يمثل الآلهـة الوثنية ويتميز بالمـرح والسرور والنهاية السعيدة** ، ولكن الخلاف استعر بين مذاهب كبار الشعراء الذين مارسوا هذا الفن الأدبى حول مغزاه والهـدف منه . فقد كان بن جونسـون يعتقد **أن المشهـد الباهر ، بالملابس الفاخرة والمُعدّات الباهظة التكاليف ولليلة عرض واحدة**، له ما يبرره، فما هو إلا أداة لاستكشاف ألغاز عميقة فى حياة الإنسان والتعبير عن حكمة بالغة وعميقة ، أى إنه كان يرى فيه تصويرًا رمزيًا لحقائق قد تخفى عن 'المحتفلين' بالمناسبات، وأهمها احتفالات عيد المـيلاد المجيد ، وزفاف الأمـراء ، حسبما يقـول فى مقدمته لطبـعة الماصْك التى كتبه بعنوان أرباب الزواج (*Hymenaei*) (١٦٠٥) وقدمه فى حفل زفاف فرانسيس هوارد (Frances Howard) علـى روبرت **ديڤرو** (Devereux) ، وربمـا كان المـاصْك فى **العاصفة** قد استقى منه بـعض التفاصيل ، بل إن بن جونسون كان ينـتقد بذلك موقف الشاعـر صمويل دانيال الذى كـان قد قدم فى العام السـابق ماصْكًا بعنوان **رؤيا الربات الاثنتى عـشرة** ، تعمد فـيه تحاشى الإشارات الرمزية القـائمة على الدراسة المتخـصصة للأساطير اليـونانية والرومانية ، وقـال فى مقدمته له إنـه اختار الربات والأرباب "وفقًا للمناسبـة المحـتفى بها ، ودون مـراعاة للتفـسيرات التى قـد تكشف عن ألغاز الحـياة وأسرارها" ، وعندما قرأ دانـيال انتقاد جونسـون له ، عاد إلى الحلبة فى المـقدمة التى كتبها لماصْك كتبه عام ١٦١٠ بعنوان **احتفال تثيس** (Tethys Festival) (ابنة الأرض والسمـاء) قائلاً إن كُتّابَ هذا الـلون الأدبى وهو منهم لا يملكون إلا ابتداع الأطـياف ، وإنهم يبدعون تصاوير لا ثمرة لها ، بل ويختتم ذلك العمل بالأبيات التالية :

فيا عيونًا ظامئـات صـاديات نَهِمَــهْ
أَسْرِعْــنَ الارتـواءَ بالرُّؤَى المُنْبَهِمَــهْ
ولتَزْدَرِدْنَ ما يزولُ فجـأةً فـى غَمْضَهْ
كأنه الأطـياف فـى عبـورها مُنْفَضَّــهْ

أى إنه يحث الجـمهـور على 'الارتواء' بالـرؤى و'ازدرادها' ، علـى عكـس بن جونسون الذى يدعو إلى تجاوزها والنظر فيما وراءها من 'حكمة بالغة' (جميع الإشارات هنا من كتاب لندلى المشار إليه - ١٩٨٤ - فى صفحتى ١٠ و ٥٥) فإذا تأملنا الماصْك فى الفصل الرابع من **العاصفة** وجدنا أنه مكتـوب من وجهة نظر دانيال لا جـونسون ، ولا غرو إذن أن يعترض جونسون عليه ، ولكن المـاصْكْ هنا مهم باعتباره أطيافًا عابرة 'منفضّة' - كما يقول دانيـال - فهذه هى الصورة الشعرية التى يجسـدها پروسپيرو على المسرح ، بعد أن طلـب من شيطان شعره آرييل إعداد مشهـد غريب قائلاً إنه يريد أن يعرض على ''عيون الزوجين الصغيـرين خُدعة ما / من أفانين سحرى'' (ف٤/ م١ / ٤٠ - ٤١) . والواقع أن مـشهد المـاصْك فى **العاصفة** قد أصاب النقاد بـخيبة أمل ، حتى لقد افترض بعضهم أنه مدسوس على شيكسبير أو أنه كتب خصيصًا لحفل الزفاف الملكى، أى إن شيكسـبير قد أضافه إلـى نص المسرحية الأصلى ، كـما يقول روبرت لانجبـوم فى مقدمـته المشـار إليها (ص ٢٢) . فـالنظم فيـه مفتـعل ، والشخصـيات الأسطورية نمطيّة ، وبعض المخرجين يحذفونه من العرض المسرحى .

ولكن الأبيات الثمانين تقريبًا (التى يستغـرقها الماصْك) لا تزيد عن صورة شعرية 'زائفة' (ربما عمدًا) لما أبدعه شيطان شعر خاص (آرييل) وهى تمثل 'خُدعة ما' - كما يقـول النص - والهدف مـنها الإلحـاح على **محـور الوهم** الذى يمثل جـوهر الصورة الشعرية الأساسـية فى المسرحية، وهو الذى يؤكده پروسپـيرو فى الأبيات التى أوردتها آنفًا (ومثلما خبـا وهم احتفالنا الكبير وانتهى بلا أثـر / لن يترك الذى يمضى نثارًا من سحاب!) وهو يغذو بعض التنويعات على ثيمة الخلل ، وهى الذى أشرت إليها فى آخر

القسم السابق ، مثل التذكر والنسيان ، والموسيقى والنشاز (إذ ينتهى الماصْك فجأة كما تقول الإرشادات المسرحية ''بصخب مكتوم ومختلط'') وتحقيق الرغائب وإحباطها (فالأمل الذى أثاره الماصْك سرعان ما ينقشع ويصَيب الجميع بالإحباط مما يدفع پروسپيرو إلى تهدئة خاطر فرديناند) وآخرها – وأهمها – ذلك التقابل الرائع بين المنطوق والمسكوت عنه ! وهذه المفارقة الأخيرة جديرة بالتوقف عندها .

المنطوق هنا هو ما يغنيه الجان الذين يمثلون أدوار الربات الوثنية ، والمسكوت عنه هو أنهم يعبرون عن أفكار پروسپيرو (دعوة فرديناند إلى الصبر حتى يتم الزفاف قبل أن يلمس ميراندا إلخ) ويجسدون من ثَمّ صوره الذهنية تجسيدًا حيًا ، فإذا تغير خاطره عند أول بادرة ، اختفى المشهد كله (لأنه لا يقع إلا فى خياله) وتحولت الموسيقى إلى صخب مختلط مكتوم !

والمسكوت عنه أيضًا أن تقاليد الماصْك فى البلاط بعد عام ١٦٠٩ كانت تقضى بوجود ''الماصْك المضاد'' – **أى الذى يصور تهديدًا ما للنظام القائم، ويثير نفور الجمهور من بوادر الخلل التى يوحى بها ذلك العرض ، وما يفتأ أن ينقلب الوضع وتعود المياه إلى مجاريها عند دخول أبطال الماصْك الأساسى** . وكان يعرض قبل عرض الماصك الأساسى ، وكان عرضًا موسيقيًا راقصًا أيضًا (وغالبًا فكاهيًا) يشير إلى من يتآمرون على السلطة الشرعية للحاكم ولا يقتصر الماصْك المضاد على ما يقول به بعض النقاد – مثل ارنست ب. جيلمان (Gilman) فى دراسة بعنوان ''جميع العيون : الماصْك المقلوب عند پروسپيرو'' (دورية **رينيسانس الفصلية**، ٣٣، ١٩٨٠) (Renaissance Quarterly) – من أن كاليبان وستيفانو وترينكولو يمثلون الماصْك المضاد، بمعنى أن أعمالهم وأقوالهم تقلب النظام المعتاد أو الطبيعى للماصْك، وتمثل 'مفتاحًا نوعيًا' (generic cue) لولوج باب المعنى فى **العاصفة**، ''إذ تجسد هذه المسرحية هذا المعنى، دون التصريح به (silently) فى معظم الأحوال، استنادًا إلى قدرة الجمهور المثقف على إدراك إعادة ترتيب أجزاء الماصْك والتجاوب مع هذا الانقلاب'' (ص ٢١٨). كما يذكر لندلى فى مقدمته لطبعة المسرحية أن 'الأشكال الغريبة' (المنصوص عليها فى الإرشادات المسرحية) التى تأتى بالمائدة فى المشهد الثالث من

الفصل الثالث قـد تمثل شخصيات المـاصْك المضاد، بحيث يصبح هذا المـشهد "نظيرًا للمـاصْك المضـاد، وتصـويرًا - إذا وسعنا نطـاق الفكرة - لخصـائص 'رجال الخطيئة الثلاث' باعتبارهم يمثلون الخلل (disorder) الأخلاقى والمعنوى" (ص ١٥) .

وقراءة المسرحية بما تقوله وما تسكت عنه تؤكد وظيفة الماصْك باعتباره صورة شعرية تؤكد بعض محاور الحدث فى المسرحية وتبرزها فى لحظات مكثفة، فهو وَهْمٌ يؤكد رؤية پروسپيـرو للدنيا، وهو أكذوبة تؤكدها الأغـانى التى تلعب دورًا أساسيًا فى المسـرحية، وعلى رأسها أغنية آريل "قامات خمس" التى يهمس بها فى أذن فـرديناند ونعرف أنها أكذوبة! ولكنّ للموسيقى دورًا آخر، وهو جدير بتخصيص قسم للحديث عنه.



وظيفة الموسيقى:

مسرحية **العاصفة** ثمرة صادقة من ثمار ثقافة القـرن السابع عشر ، وهى التى عادة ما توصف بأنها ابنة عصر النهضة الأوروبية، ونتاج التوجّه الإنسانى الجديد الذى أتى بالعلم الطبيعى وأنزل الفلسفة 'من السماء إلى الأرض' ، ولكن هذه الثقافـة ، إذا أنعمنا النظر فيها ، كانت لا تزال تحمل سمات التراث القَرَوَسْطى وهو تراث حىّ نلمح آثاره فى رموز الإنســان ودلالاتها (فى الفن والأدب والفـكر) بل أكاد أقـول إنه تراث لم يَمُتْ أبدًا فى ضميـر البشرية ، ومن هذه الرموز رمز المـوسيقى ، فلقد شاع النظر إلى المـوسيقى فى شيكسـبير باعتـبارها رمز التـوافق التقليدى ، فمـوسيقى الإنســان تحاكى (أو تطمح إلى محاكاة) التوافق الربانى أو الإلهى و'موسيقى الأفلاك' ، وهو المدخل الذى يعـتمد على النظرة الأفلاطونية الجديدة ، ويجـد فى الشعر نموذجًا لتحقيق مـثل هذا التوافق السماوى فـيمـا بين أهل الأرض ، على نحـو ما يـذهب إليه باحث يدعـى جيمس أندرسـون وِنْ (Winn) فى كتـاب له عن **تاريخ العلاقات بين الشعـر والموسيقى** (١٩٨١) وكلنا يذكر حـديث لورنزو و جسيكا فـى الفصل الخـامس مـن **تاجر البندقـية** عـن قوة المـوسيقـى

وسلطانها ، والإشارات إلى أورفيوس وأمفيون وغيرهما من الموسيقيين الذين أثبتوا هذا السلطان ، وهو ما يشير إليه أنطونيو ساخرًا فى قوله إن لفظ جونزالو "أقوى من القيثار العجيب الذى ارتفعت على أنغامه الأسوار !" (ف٢/ م١/ ٨٣) وقد نرى فى هذه السخرية مجرد عبث من 'رجل الخطيئة' أنطونيو ، ولكن الواقع هو أنه يومئ إلى تساؤل قد لا يخطر على البال لأول وهلة عن دور الموسيقى فى المسرحية . إن فرديناند يقول :

فإذْ باللُّحون تسيرُ الهُوَيْنا
على صفحةِ الماءِ تنسابُ جَنْبِى
تُخَفِّفُ من غَضْبَةِ الماءِ حَوْلِى
وتمسحُ باللَّحْنِ أحزانَ قَلْبِى
بإيقاعها العَذْبِ من كُلِّ صَوْبِ ! (ف١/ م٢ / ٣٩٤ - ٣٩٦)

وقد لا يبدو هذا إلا ترديدًا للنظرة الأفلاطونية الجديدة ، ولكننا نعلم ما لا يعلمه فرديناند ، وهو أن پروسپيرو هو الذى أمر آريل باستخدام الموسيقى حتى يأتى به إلى حيث يريد ، وأبيات فرديناند تتلوها أغنية آريل "قاماتٌ خمسٌ كاملةٌ عمقُ فراشِ أبيكَ الراقدِ فى قاع البحرِ الآنْ" - أى إن الموسيقى قد استخدمت لقضاء حاجة فى نفس پروسپيرو ، وهى إيهام فرديناند بأن أباه قد مات ! **الوهم** إذن هو الغاية ، وپروسپيرو لا ينكر ذلك بل يذكره صراحة عندما يأمر موسيقاه بأن تُحْدِثَ **ما أبغى** من تأثير فى عقل أولئك" ويشير إلى الموسيقى باسم التعويذة أو الرُّقْية الموسيقية والهوائية ، (airy charm) (ف٥/ م١/ ٥٣ - ٥٤) وذلك يذكرنا بالصورة التى استخدمها من قبل عندما وصف عمل أنطونيو فى سبيل الاستيلاء على السلطة بأنه "ضبط الأوتار بأفئدة الناس بشتى أرجاء الدولةْ / كى تعزف ما يبغيه من الألحان" (ف١/ م٢/ ٨٤ - ٨٥) أى إن للموسيقى دورًا جديدًا قد يختلف عن الدور التقليدى للتوافق الربانى ! ترى هل يتساءل شيكسبير هنا - كما يقول لندلى - عن صدق النظرة التقليدية إلى الموسيقى ؟ (ص ١٩ من المقدمة) .

إن قارئ المسرحية (أو مشاهدها) لن يعدم الإحساس بغلبة الأصوات (البشرية وغير البشرية) غـناءً أو عزفًا أو فى الطبيعـة ، وأذكر بعد إعادة قراءة النص عـدة مرات أننى توقفت عند ظاهرة شيوع الموسيقى وتنوعها **عند الجميع** ، إذ لا يقتصر الغناء على من تعلموه، بل يقدم عليه من تعلمه ومن لم يتعلمه، فها هو ذا كاليبان (المتوحّش) يقول :

. . . فجزيرتنا تحفل بالأصواتْ !

منها أصواتُ غناءٍ أو ألحانٌ عَذْبَهْ ،

تُطْرِبُ أذْنى دون أذَىً ! أحيانًا آلافُ الآلاتِ الوتريّهْ

تَعْزِفُ أنْغامًا مثل طَنينٍ يتداخلُ حَوْلى !

وأُحِسُّ بأحيانٍ أخرى هَدْهَدَةً من أصواتٍ بريّهْ

فأنامُ ولو كنتُ أفقتُ لتوىّ من وَسَنٍ ممدودْ ! (ف٣/ م٢/ ١٣٤ - ١٣٨)

وفى أغنية آرييل نسمع أصوات الديك الصادح والكلب النابح ، وفى المشهد الثانى إشارة إلى عواء الذئاب ، ناهيك بأصـوات العاصفة نفسهـا ، وما يتبعها مـن صيحات بشرية ! والغناء ليس مقصورًا على آرييل ، فإن ستـيفانو يغنى لنفسه أغنيةً ما ، فى أول دخول له على المسرح :

لن أركـب بعـــد الآن البحـرْ

بل سوف أمـوت على البـرّ ! (ف٢/ م٢/ ٤١ - ٤٢)

ويصفها بأنها أغنية بشعة ، ومن ثم يحاول شيئًا جديدًا فيغنى أغنية مطلعها :

رُبّانُ المركـــبِ وأنا والكنـاسْ

ورئيس الملاحين وكل الحراسْ (ف٢/ م٢/ ٤٥ - ٤٦)

ثم يصفها أيضًا بالبشاعة ، ويجد عزاءه وسلواه فى الشراب .

وما يفتـأ أن يعود إلى الغناء فى الفصل الثالث ، فـيطلب إلى كاليبان مشـاركته فى ترديد الأغنية التالية :

اسخـر منهـم واشتمهـم

واشتمهم واسخـر منهـم

إذ لا قيد على الأفكـار ! (ف٣/ م٢/ ١١٩ - ١٢١)

وعندما يعترض كاليبان قائـلاً إنه ليس اللحن الذى يعرفه، يتدخل آريل غير المرئى فيعزف اللحن المقصود فيقول ترينكولو إنه 'لحن أغنيتنا الجماعية' (الماصْك المضاد ؟) 'يعزفها شبح لا جسد له !' (ف٣/ م٢/ ١٢٤) وها هو لندلى يقـول فى دراسة له بعنوان ''الموسيقى والماصْك والمعنى فى **العاصفة**'' فى كتاب **ماصْكْ البلاط الملكى** المشار إليه آنفا (من تحـريره) صفحات ٤٧ - ٥٩) إن شـيكسبير ربمـا كان يتحدى النظرة التـقليدية للموسـيقى بأن يجـعل لها غايات بشـرية ترتبط بالفوضى والشـغب . وهـو يدعم هـذا الرأى باقتطاف عـبارات وردت فى كتاب صـدر فى مطلع القرن السابع عـشر بعنوان **فنون المسرح** (*Histriomastix*) لمؤلف يدعى وليم پرين (Prynne) يقول فيه ''إن مثل هذه الأغانى . . . تحطّ من أخلاق الذين يسـمعونها أو يرددونها ، فهى تثـيرهم ، وتحضهم على الشـهوة ، والفـجور ، والدعـارة ، والبذاءة ، والاسـتهتـار ، والفحش والـترف ، والسُّكْر، والاستغـراق فى الملاذ ، وتبعد أذهانهم عن الله ، وعن الغفـران وعن السجايا السماوية'' .

ولكن شيكسبير يقدم ، كشأنه دائمًا ، صورة تقبل تفسيرين معًا لموسيقى المتمردين 'المنحطة' . فإذا كـانت أغانى ستـيفانو الأولى تجـعلنا نسخـر من عربدته وسُكْره ، بل وتضحك منه ، فإن أغنـية كاليبان التى يعلن فـيها تحرره من سـطوة پروسـپيرو ، والتى تبدأ بالأبيات :

لن أبنـى أى سـدود بعـد الآن

للصيد وحفـظ الأسمـاك لإنسان

أو أحضـر أحطاب الغـاب

للسيـد يأمـــر فيجـــاب ! (ف٢/ م٢/ ١٧٩ - ١٨٢)

أغنية قد يتعاطف مـعها الجمهور ، كما إن هذه الأغنية سـرعان ما تجد صداها فى أغنية آرييل عندما يستشرف الحرية ويتنسم عبيرها ، أى إنهما يعبران عن المشاعر نفسها ولو بكلمات مختلفة ، وبصور بالغة الاختلاف :

ها أنذا أرشف مـــثل النحل رحـــيق الزهرْ

فى تاج الســـوسن أرقـــد أنعم بالـعطرْ

أرقـد حـــيث نعـيق البـوم إلى الفـــجـرْ

أركب مـتـن الخـفـاش كـــمـثل الطـيـرْ

فى مرحٍ أيام الصيف تمرّ !

مـــرحًا مـــرحًا ســـوف أعـــيش الآنْ

تحـت براعم فـى بعض الأغـــصـــانْ

(ف ٥/ م١/ ٨٨ - ٩٤)

ويقول لندلـى فى الكتاب المشـار إليه إن إحـساس آرييل بالحرية فـى هذه الأغنية يتناقض مع المستقبل الذى ينتظر پروسپيرو حين يعود إلى تولى مقاليد الحكم والسلطة، أى إن إلباس پروسپيرو عباءة المنصب القديم (الطيلسان؟) تنفى حريته التى نعم بها فى الجزيرة زمنًا طويلاً وتتناقض مع روح الأغنية ، والتناقض بين حركـة الموسيقى وحركة الدراما **تولّدا توترًا لا يؤكد النهاية السعيدة فى الكوميديا !** وقد عارض هذا الرأى كثيرون من بينهـم روبن هدلام ولز (Wells) فى كتاب **أساطير إليزابيثية** (١٩٩٤) (ص ٦٣ - ٨٠) وهاول تشيكرنج (Chickering) فى دراسة نشرها فى دورية علمـية عام ١٩٩٤ ، ص ٧٢ - ١٣١ وباحثة تدعى چاكـلين فوكس - جود (Fox-Good) فى دراسة بعنوان "أصوات أخـرى : الأنغام العـذبة الخطرة فى مـسرحـية **العاصفة** لشيكسبير" (دورية

دراسات شيكسبيرية ١٩٩٦) ص ٢٤١ - ٧٤ ، ولكن رجال المسرح الـذين خبروا تقديم النص وإعداد موسيقاه وعرضه على الجمهور هم الذين دحضوا آراء هؤلاء المعترضين على التوتر بين الحركتين (الموسيقية والدرامية) فتاريخ إخراج المسرحية واستجابة الجمهور لها يؤكد هذا التوتر، وإذا كـان لندلى يرى أنه يدعم رأيه القائل بأن المسـرحية 'تجريبية' ، فأنا أرى فيـه أيضًا عنصرًا شعريًا يؤكد ما ذهبت إليـه (إيمانًا برأى ت. س. إليوت) من **تفرد المسرح الشعرى** واختلافه عن كل من الشعر الغنائى والمـسرح النثرى، فالموسيقى عنصر من عناصر الشعر الجوهرية ، وانتظام الإيقاع فيها لا يجعلها - على عكس ما يقول به لندلى فى مقدمته لطبعة المسرحية - 'محايدة' بأى معنىً (انطلاقًا من أن الجميع يغنون ويقولون الشـعر !) (ص ٢٢) **حتى ولـو تفاوتت وظائفـها من موقـع إلى آخر فى غضون** العمل المسرحى ! فالتـوتر عنصر يشترك الشعر فيه مع الدراما وإن كـان يتخذ فى الشعر صورة الضـغط فى التعبـير الذى يؤدى إلى الانفـراج فى لحظة الاكتشـاف ، وفى الدراما صورة الصراع المكثف الذى يؤدى إلى الانفراج فـى لحظة الذروة ، فإذا توافر التوتر على المستويين فى عمل ما ، أصبح **دراما شعرية** ، حتى لو اتخذ شكل قصيدة غير حوارية ، أو كان حوارًا غيـر منظوم ، على نحو ما نشهد فى المشهـد الأول وفى المشاهد الأخرى المنثورة فى المسرحية !

وقبل أن أستـعرض بإيجاز أهم 'القراءات' النقدية لهذه المسـرحية ، والتى ألمحت إليهـا فى القسم الأول من المقـدمة واعتـمدت فيـها على كتـابين هما **مسرحية العاصفة لشيكسبير (دراسات جديدة)** من تحـرير ر. س. هوايت (White) (١٩٩٩) و **تطبيقات النظرية [النقدية الحديثة] : العاصفة** من تحرير نايجيل وود (Wood) (١٩٩٥) ، سأورد نموذجًا للتناقض الشديد بين هذه النظرة البنائية (وإن لم تكن 'بنيوية' بالمعنى المعروف) للموسيقى ، وبين رأى 'كبير المفسرين' ويلسون نايت (Knight) ، فى بعض كتبه عن شيكسبـير ، عن الموسيـقى ، فهو يقول إنها ترمـز للخلود، استنادًا إلى تفسيـره لأعمال شيكسبيـر الأخيرة ، فهو يجمع بين ما قاله نقـاد مطلع القرن العشرين عن 'الرمزية' فى تلك الأعمال ، وانشـغالهم بما قالوا إنه شُغْل شيكسـبير الشاغل فيـها ، ألا وهو صورة 'المصالحة' أو التوافق، وقدرة الإنسان على البقاء فى عالم جديد من خلال الجيل الجديد

(ولا شك أن من وراء هذه الفكرة - تاريخيًا - اكتشاف أمريكا) وهو الرأى الذى قال به كويلر كوتش (Quiller-Couch) فى كتابه **فن الصنعة عند شيكسبير** (١٩١٨) وجاراه فيه **دفر** ويلسون (Wilson) فى محاضرة بعنوان "**معنى العاصفة**" نشرها عام ١٩٣٦ ، ويعتمد ويلسون نايت على تفسيرات أخرى أيضًا ، منها التفسير الدينى الصريح الذى أتى به كولين ستيل (Still) عام ١٩٣٥ فى كتاب عنوانه **عاصفة شيكسبير : تفسير رمزى**، بعد أن ألمح إليه فى كتابه الأول **مسرحيات الأسرار عند شيكسبير** (١٩٢١) وأفصح عنه فى 'تفسيره الرمزى' قبل أن يزيد من تفصيل القول فيه فى كتب لاحقة . وينتهى ويلسون نايت إلى القول بأن مسرحيات شيكسبير الأخيرة تعتبر "أساطير خلود" بمعنى أنها تسير فى خط صاعد من **بيركليس وقصة الشتاء وسيمبلين إلى العاصفة** التى تمثل قمة التطور فى الرمزية : فالعاصفة الطبيعية رمز شعرى فى شيكسبير للتراجيديا السامية والموسيقى للخلود ، وما المسرحية فى رأيه إلا رمز عظيم للانتقال من سمو المأساة إلى رمز الخلود. وهو يلخص كل ما قاله فى كتابه الأخير "**إكليل الحياة**" (١٩٤٧) بل يشير صراحة إلى ما يسميه فرانك كيرمود بالصورة المركّبة من العاصفة والموسيقى معًا ، "التى يعبر عنها آخر الأمر طردُ پروسپيرو للجان" (ص ٨٥ من المقدمة)

وقد نجد نحن المحدثين صعوبة فى تقبل مثل هذا التعميم ، حتى ولو كنا من دعاة التفكيكية ، إذ لن نجد فى دلالات الموسيقى (الأرضية والسماوية) فى **العاصفة** ما يبرر اعتبارها رمزًا للخلود ، وقد نجد فى 'حركة' الموسيقى فيها - وأكرر إننى أراها عنصرًا شعريًا - ما يزيد من قوة 'الحركة' الدرامية أو ما يكتسب منها قوة الشعر المسرحى (وهو ما أحاول تقديمه هنا للقارئ العربى) وقد نجد فى اختلاف دور الموسيقى فى عروض المسرحية الحالية ، والسينما والتليفزيون ، تأكيدًا لمفهوم **التوتر** الذى عرضت له فى الفقرة السابقة ، وهو الدور الذى خصص له **داڤيد** لندلى صفحات كثيرة من مقدمته ، وقد نجد فى الظواهر الاحتفالية للماصْك تبريرًا كافيًا لعمل الموسيقى هنا ، ولكننا قد لا نتفق مع ستيفن جرينبلات (Greenblatt) فى اعتبار ما يسميه 'القلق الناجع' (Salutary anxiety) وما أسميه هنا بالتوتر (tension) ثمرة طبيعيّة للسياق التاريخى للمسرحية ، كتابةً وعَرْضًا ، فتفسيره للسياق بيوغرافى وتاريخى معًا ، وقد رجعت إليه فى كتابه **اجتياز**

صعوبات شيكسبيرية (١٩٨٨) (أو **مفاوضات شيكسبيرية**) فوجدت أن معنى 'القلق' لديه يكاد يتفق مع ما أعنيه بالتوتر ، وأن قراءته للنص فى سياقه الأصلى تغفل عناصر تتجاوز بالنص هذا السياق ، وقد تصلح هذه نقطة انطلاق لعرض أهم القراءات الحديثة للمسرحية .



القراءات الحديثة :

ا- المصادر والتناص :

قلت إن محررى طبعات شيكسبير ، وبلا استثناء ، يولون أهمية بالغة لما جرى العرف على تسميته بمصادر الحبكة ، أو 'المصدر' وحسب ، فعرضت فى القسم الثالث من هذه المقدمة ، وفى كلمات موجزة ، لحادثة السفينة التى نجت ، وكان يُظَنُّ أنها غرقت، وما تلا ذلك من كتابات فى هذا الموضوع (وهو ما يخصص له **الجميع** صفحات كثيرة ، من أوائل محررى شيكسبير وقد أشرت من قبل إلى كيرمود (Kermode) ومن قبله لوس (Luce) فى طبعة آردن وحتى آخرهم - ماسون **وفون** ١٩٩٩ V. Mason & A. T. Vaughan **وداڤيد** لندلى Lindley ٢٠٠٢) وها هو جرينبلات يرى فى كتابه المذكور أن هذه المصادر تعتبر ''المادة الخام التى يشكلها الفنان'' فى القالب الشعرى الذى يراه (ص ٩٥) ، ولكن النقد الحديث يطالبنا بأن نتساءل عن مدى نجاح المسرحية فى تحقيق غايتها بالإشارة إلى **ما يعرفه** الجمهور سلفًا عن هذه الحادثة أو عن الأعمال الأدبية التى سبقتها وقد تعتبر من مصادرها ، وعن **توقعات** الجمهور المعاصر لها ، وعن قدرة الناقد الحديث على التصور الدقيق والكامل للمناخ الذى عُرضت فيه المسرحية أو قُرئت، كما يطالبنا بمراجعة مفهومنا لما نسميه 'المصدر' .

فإذا كانت المناهج القديمة تفترض أن 'المصدر' يقتصر على النصوص السابقة التى

نجد لها **أصداء لغوية واضحة** فى النص الجديد ، ولو كانت نصوصًا غير أدبية ، فإن المناهج الحديثة تصرّ على تجاوز مفهوم 'المادة الخام' ، وتقول بأن كل نص جديد يقيم حوارًا ، ليس مع القارئ فحسب (كما يقول باختين Bakhtin فى كتابه **الخيال الحوارى**) بل مع النصوص الأخرى أيضًا وبصفة عامة ، حتى دون تناصٍّ واضح فيما بينها ، على نحو ما تقول به جوليا كريستيفا (Kristeva) ، وبصفة خاصة مع النصوص المشابهة ، ومع الإطار العريض للثقافة التى يُكتب النصُّ الجديد ويُقدم إلى المتلقىّ فى كنفها - ومعنى 'الحوار' هنا هو التفاعل بالقبول أو الرفض أو التعديل ، لا مجرد ترديد الأصداء، لغوية كانت أم غير لغوية ، بحيث تتضح لنا فى النهاية العلاقات القائمة بين النص ومصادره وسياقه .

ولكن النص المسرحى (مثل أى نص أدبى) لا تتحدد قيمة مصدره (أيا كان - أدبيًا أو ثقافيًا ، ومعاصرًا أو قديمًا) إلا بإمكان إدراك الجمهور لوجود هذا المصدر ، فهذا الإدراك هو الذى يجعل 'التفاعل' (الحوار) ممكنًا ، ونحن نعرفه فى الأدب العربى فى صورة المعارضات الشعرية ، أى نسج قصيدة على منوال قصيدة أخرى وزنًا وقافية ، فإذا اشتركتا فى الصور أو ما يسميه بعض نقاد العرب 'المعانى' ، كانت الأصداء واضحة ، وعدّها بعضهم حالة 'سرقة شعرية' ، وإذا كانت الإشارات غير مباشرة عُدّت القديمة من مصادر الجديدة ، ولكن هذا كله لن يكون له مغزى إلاّ إذا أدرك السامع للقصيدة الجديدة ما فيها من الإشارات (ولو غير المباشرة) للقصيدة القديمة (المصدر !) فالذى يستمع إلى قصيدة شوقى المشهورة ومطلعها ''مضناك جفاه مرقده'' لن يتبين أى **دلالة** للمصدر إذا لم يكن يحيط بقصيدة الحصرى القيروانى ''يا ليلُ ! الصَّبُّ متى غَدُهُ ؟'' ومن يستمع إلى قصيدة شوقى الأخرى - ومطلعها ''اختلاف النهار والليل ينسى / جدّدا لى الصبا وأيام أنسى'' لن يدرك أى **مغزى** لمصدر ما إلا إذا كان يعرف قصيدة البحترى (صُنْتُ نفسى عما يدنس نفسى / وترفعت عن جدا كل جبس) وقارئ قصيدة فاروق جويدة **رسالة إلى شارون** لن يدرك أى **إشارة** إلى التراث الدينى أو الثقافى ما لم يحط بقصيدة **البردة** للإمام البوصيرى أو على الأقل بقصيدة **نهج البردة** لشوقى ، ولن تكون للأصداء اللفظية

(verbal echoes) أى دلالة فنية مـا لم يتوافر للقـارئ إلمام بالتراث المـذكور . وهكذا الشأن فى المسرح. فإن وعى الجمهور الإليزابيثى بحادثة السفينة المذكورة كان لا شك من العوامل التى قد نقول بأنهـا كانت من مصادر **القلق** أو **التوتر** التى يقول بها جرينبلات، وكذلك وعى قطاع من المثقـفين على الأقل من جمهور ذلك المسـرح بالإشارات الكثيرة إلى الشعر الملحمى عند **ڤيرجيل** (**الإنيادة**) وإلى **مسخ الكائنات** للشاعر الرومانى **أوڤيد** ، ومقال الفرنسى مونتانْى (Montaigne) "عن آكلى لحوم البشر" الذى نشـر عام ١٦٠٣ من ترجـمة جون فلوريو ، ومـعظم الطبـعات للمسـرحيـة تورد هذه النصوص مـترجـمة (وأحيانًا باللغات الأصلية) . وباستثناء هذه الإشارات ، فإنّ المسرحية لا تستقى 'الحبكة' من مصـدر تاريخى ، شأنهـا فى ذلك شأن مـسرحـيتى **خاب سعى العشاق** و**حلم ليلة صيف**، وربما مسرحية **تيتوس أندرونيكوس** أيضًا - كما يقـول جوناثان بيتس (Bates) فى مقدمته للمسرحية الأخيرة فى طبعتها الصادرة عام ١٩٩٥ (طبعة آردن) .

ولكن شيكسبـير فى الواقع لا يستعمل هذه الإشـارات (فى الألفاظ أو الأحداث) إلى الأعمال الكلاسيكية فى سياق يجعلها من مصـادر مسرحيته ، بل إنها تتحول عنده إلى ما أسماه جـرينبلات بالمادة الخـام ، فإذا قارنّا 'وظيفة' كل إشـارة من هذه الإشـارات عند القدماء وعند شيكسبيـر وجدنا تعديلات تغير من معناها **فى ذاتها وفى سياقها** تغييرًا يكاد يقطع الصلة بينهـا وبين 'المصدر' المزعوم ، وهو مـا أصبح مجالاً للبحوث الأكـاديمية المبثوثة فى الدوريات المتخصصة ، بل وخـصصت له إحدى الباحثات واسمها دونا ب. هاميلتون (Hamilton) كـتابًا كـامـلاً عنوانه **ڤيرجيل والعاصـفة : الجوانـب السياسـية للمحاكاة** (١٩٩٥). فالمحاكـاة تتطلب تشابه السياق لا تشابه الأصداء اللـفظية فحسب ، إلى جانب العامل الأهم وهو قدرة جمهور المـسرح على إدراك السياق الأصلى حتى حين يختلف قليلاً أو كـثيرًا عن سياق العـمل المسرحى ، لا قدرة الباحـثين فى غرف الدرس المغلقة فى الجامعات . وأما الجمهور الذى استطاع إدراك مغزى الإشارات الكلاسيكية فى المسرح فلا شك أنه سيخرج بنتيجة تؤكد التغيير والاختلاف لا محاكاة أصل ما أو مصدر من المصـادر . وقد تولى البـاحث بيتس (المـذكور) فى كتـاب عنوانه **شيكسبير وأوڤيد**

(١٩٩٣) تبيان مدى التغيرات التى أدخلها شيكسبير على المادة المستقاة من **الإنيادة** والتى حدت به إلى القول بأن ''مسرحية شيكسبير يمكن وصفها بأنها إعادة تشكيل بأسلوب الرومانسات لمادة ملحمية . وقد سبقه إلى مثل هذا التشكيل الجديد ، أو إعادة التشكيل، الشاعر الرومانى **أوڤيد** فى **مسخ الكائنات** ، فالأسفار الأخيرة منها تتناول بعض الأحداث التى تتناولها **الإنيادة** ولكن بصورة مُعَدّلة'' (ص ٢٤٤) . ولقد قارن غيره من الباحثين أيضًا ملامح التغيير فى دلالة ما يقتبسه شيكسبير من **ڤيرجيل وأوڤيد** ومونتانْى ، منذ عام ١٩٤٨ الذى شهد أول إشارة إلى اشتباك شيكسبير مع **ڤيرجيل** فى الدوريات الأدبية (بقلم ج . م. نوزويرذى Nosworthy) وحتى عام ١٩٩٧ الذى شهد نشر كتاب الباحثة هِذَرْ چيمس (James) بعنوان : **طروادة شيكسبير : الدراما والسياسة وترجمة الامبراطورية** ، وعام ١٩٩٨ الذى نشر فيه كتاب باحثة أخرى اسمها مارجريت تودو - كلايتون (Tudeau - Clayton) بعنوان : **جونسون وشيكسبير وأولى صور ڤيرجيل الحديثة** . وكلها يبين مدى اختلاف شيكسبير عن 'مصادره' ، وهو ما نفترض أن قطاع المثقفين من رواد مسرح شيكسبير قد فطن إليه ، ما دمنا نفترض إحاطة هذا القطاع بما قيل إنه من 'مصادر' شيكسبير .

والحديث عن تغير النظرة إلى المصدر أو المصادر يقودنا إلى الحديث عن القضية التى شغلت النقاد ما يقرب من مائتى عام ، أى قضية الاستعمار ، أو ما يسمى الآن ما بعد الاستعمار ، منذ أن نشر مالون (Malone) كتابه عام ١٨٠٨ وعنوانه **وصف الأحداث التى استقت منها مسرحية العاصفة لشيكسبير عنوانها وجانبًا من حبكتها** ، فكان أول من أشار إلى تلك الحادثة التاريخية تفصيلاً وعلاقتها بالمسرحية . ومنذ ذلك الحين اتفق الباحثون على أن هناك ثلاثة نصوص أفاد منها شيكسبير ، الأول هو كتاب كتبه **سيلڤستر** جوردان (Jourdain) بعنوان **اكتشاف جزائر برميودا** (١٦١٠) والثانى كتاب أصدره مجلس (شركة) **ڤيرچينيا** بعنوان **''الإعلان الصادق عن حالة المستعمرة ڤيرچينيا''** (١٦١٠) والثالث خطاب كتبه وليم ستراتشى (Strachey) عام ١٦١٠ (واطلع الشاعر على مخطوط هذا الخطاب قبل أن ينشر عام ١٦٢٥) بعنوان **التقرير الصادق عن جنوح**

السفينة . وقد تولى أستاذ مرموق هو كينيث ميور (Muir) الرد على الباحثين الذين هلّلوا لاكتشاف هذه 'المصادر' المفترضة ، فبيّن أنه لا يوجد فى المسرحية ما يدل على تأثر شيكسبير بأى شىء فيها ، وهو ينكر أنها من المصادر فى كتابه **مصادر مسرحيات شيكسبير** (١٩٧٧ ، ص ٢٧٨ - ٢٨٣) كما أشار باحث آخر إلى أن كتيبًا صغيرًا صدر عام ١٦٠٥ بعنوان **الرواية الحقيقية** من تأليف جيمس روزيار (Rosier) يعتبر من المصادر - وإن كانت نجاة السفينة التى ظن غرقها قد وقعت عام ١٦٠٩ ! ويتجه الرأى الآن بين جمهور كبار النقاد (لا الصغار الذين يريدون ركوب أى موجة جديدة) إلى أن هذه الكتب والكتيبات تعتبر من بين المؤلفات الكثيرة التى تتناول المغامرات الاستعمارية الإسبانية والإنجليزية ، والتى نشرت فى عصر شيكسبير ولابد أنه اطلع على الكثير منها .

ب - ما بعد الاستعمار :

أما قضية الاستعمار فتتعلق فى المقام الأول باكتشاف أمريكا ، وإنشاء مستعمرة **ڤيرچينيا** (التى أطلق عليها هذا الاسم تَيَمُّنًا بالملكة 'العذراء' فالاسم نسبة إلى لفظ العذراء بالانجليزية) وما تلاه من مناقشات حامية الوطيس حول سكان هذه الأراضى التى كان يظن أولاً أنها جزر ، وكذا غرائبهم وحياتهم فى أحضان 'الطبيعة' ، وأهم من ذلك كله حق أبناء أوروبا فى استعمارها ونقل 'حضارتهم' ولغتهم إليها . ولقد شُغل النقاد المحدثون بهذه المسألة منذ نشر دراسة فى دورية بعنوان **فصلية شيكسبير** (١٩٧٩) وهى بالغة الأهمية ، بقلم تشارلز فراى (Frey) بعنوان ''**العاصفة** والدنيا الجديدة'' (العدد رقم ٣٠ ، الصفحات ٢٩ - ٤١) . ويُفَصِّل فراى القول فى العلاقة بين المستعمرين وبين أصحاب الأرض فى هذه الدنيا الجديدة ، مستندًا إلى العلاقة بين الإسبان أولاً (والانجليز من بعدهم) وبين أبناء الأمريكتين من ناحية ، وبين العلاقة التى تصورها المسرحية بين بروسپيرو وبين كاليبان من ناحية أخرى ، باعتبار أن بروسپير يمثل السيد أو المستعمر الأوروبى الذى وصل إلى جزيرة تنتمى لغيره فاستولى عليها بسحره (أى بقوة حضارته أو ثقافته) ومستندًا إلى ما كان الأوروبيون يفعلونه مع السكان الأصليين ، وعادة إحضار

بعضهم إلى أوروبا وعرضهم على الجمهور والتكسب من وراء ذلك ، على نحو ما يُشار إليه فى المسرحية . (ف٢/ م٢/ ٦٠ - ٦١) بل إن ناقدًا خصص كتابًا كاملاً لهذا الموضوع عنوانه **حالات التقاء الأوروبيين بالدنيا الجديدة : من عصر النهضة إلى الرومانسية** (١٩٩٣) واسم الناقد أنطونى پاجدن (Pagden) ويقول فيه إن هذا الالتقاء أدى إلى مواجهة ما لبثت أن أصبحت صريحة ، وأثارت مشكلات أساسية للحضارة الأوروبية فى إدراج مكتشفاتها "فى المفاهيم الخاصة بصورة الكون ، وجغرافيا الأرض، وسلالات الإنسان وثقافاتها آخر الأمر" (ص ٥) ولم تكن أهون هذه المشكلات مشكلة العثور على مفردات يمكن التعبير بها عن قضايا هذه الدنيا الجديدة وتفهمها ، قائلاً "وكان من الصعب الإبقاء على مسافة تفصل بين الحديث عن هذه الدنيا الجديدة والتى تبدو غريبة ، وبين الأصقاع التى تصفها رومانسات الفروسية" (ص ٦١ - ٦٢) وهى الصعوبة التى واجهها كُتّاب أدب الرحلات، وتصدى لها الكاتب المسرحى بنجاح حين استخدم المفردات الأدبية القديمة فى مخاطبة جمهوره ، على نحو ما يتضح فى مشهد المائدة الوهمية فى الفصل الثالث (المشهد الثالث) عندما يدور الحديث عن حكايات الرحالة التى ثبت صدقها ! ويقول جونزالو عن أهل الجزيرة إنهم رغم أشكالهم الغريبة الوحشية "يزيدون نُبْلاً وطيبةً عن الكثيرين / من بنى جنسنا ، بل عن أى منهم تقريبًا !" (ف٣/ م٣/ ٣٣ - ٣٤) . ولقد كانت المناقشات الدائرة آنذاك حول ما يسمى 'بالمشروع الاستعمارى' تتضمن التساؤل عن درجة 'تحضّر' الهنود الحمر ، وتضارب وجهات النظر حول ما إذا كان من الممكن اعتبارهم من البشر أصلاً (أو قل من الحيوان) أم إن حضارتهم تمثل نقاءً فى الخلق والطبع حتى دون اكتساب المظاهر المادية للحضارة الأوروبية . وسرعان ما انتقلت مناقشة هذه القضية إلى مناقشة 'استعمار' أيرلندا ! أى إن النقاد حولوا مناقشتهم لحبكة تحيطها التساؤلات وتتضارب فيها وجهات النظر فى عمل درامى شعرى إلى مناقشة قضية سياسية وثقافية أحيانًا من وجهة نظر واحدة وهى اعتبار أن السكان الأصليين يمثلون 'الآخر' الذى قد يتعين احترامه ، أو على العكس من ذلك يمثلون مرحلة متأخرة عن ركب الحضارة ولابد من قهرهم وتولى

مهمة 'تحضيرهم' ! وأهم الكتب التى صدرت فى هذا الصدد هى : كتاب يتضمن مجموعة دراسات من تحرير جوناثان دوليمور (Dollimore) وآلان سنفيلد (Sinfield) بعنوان **الجانب السياسى لشيكسبير : مقالات فى المادية الثقافية** (١٩٩٤) وكتاب آخر مثله بعنوان **شيكسبير وأيرلندا : التاريخ والسياسة والثقافة** من تحرير مارك ثورنتون بيرنيت (Burnett) ورومانا راى (Wray) عام ١٩٩٧، وأخيراً كتاب بعنوان **شيكسبير بغير نساء** من تأليف ديمپنا كالاهان (Callaghan) (٢٠٠٠) .

ويقول **داڤيد** لندلى فى مقدمته للمسرحية (٢٠٠٢) إن تاريخ عرض **العاصفة** على المسرح يؤكد استمرار المناقشة الدائرة حول طبيعة السكان الأصليين ، وضرورة تعليم أبنائهم اللغة الانجليزية ومبادئ الدين واكتساب وُدّهم بالحسنى ، ويقتطف عبارات تفيد هذا المعنى المحدد قائلاً إنها وردت فى كتيب نشر عام ١٦١٢ بعنوان **الحياة الجديدة فى ڤرچينيا** (بقلم روبرت چونسون) توحى بانشغال أبناء انجلترا آنذاك بالمشكلات التى أوجدها الاستعمار (ويقول إن هذا المقتطف ورد فى كتاب من تأليف بورتر (Porter) بعنوان **المتوحش الخائن : انجلترا وهنود أمريكا الشمالية ١٥٠٠ - ١٦٠٠**، الصادر عام ١٩٧٩) ثم ينتقل إلى عرض تفاوت وجهات النظر إلى كاليبان عند تقديمه على المسرح فى صفحات كثيرة قائلاً إنه اعتمد فيها على دراسة **تريڤور** جريفيث (Griffith) منذ أن قدم درايدن ووليم **داڤينانت** مسرحيتهما المقتبسة عن **العاصفة** وعنوانها **الجزيرة المسحورة** فى القرن السابع عشر، إذ إن الصورة الفكاهية التى رسماها لتلك الشخصية المتوحشة سادت القرن الثامن عشر، ثم حلت محلها فى القرن التاسع عشر صورة تسمح للمشاهدين بالإشفاق على كاليبان ، ولو إلى درجة محدودة ، ثم تغيرت النظرة فى القرن العشرين صعوداً وهبوطاً بذلك التعاطف ، فكان العرض الذى قدم عام ١٩٣٤ يقدم لأول مرة ممثلاً طُلى وجهه باللون الأسود ، ويقتطف لندلى تعليقاً للناقد **أيڤور** براون (Brown) يمتدح فيه ذلك العرض قائلاً "إن شخصية كاليبان يجب أن تجمع بين القهر الذى يخضع له السكان الأصليون وفجور المتوحشين ، بحيث يثير تعاطف السياسيين المتحررين بقدر ما هو جدير بعقاب پروسپيرو له" . وأحب أن أؤكد فى هذا الملخص المقتضب

لصفحات لندلى الكثيرة (٣٣ - ٤٣) ما ذكرته عن الصعود والهبوط فى تصوير كاليبان باعتباره من ضحايا الاستعمار ، واستحقاقه التعاطف والعقاب معًا ، وأختتم هذا الملخص بترجمة حاشية وردت فى ص ٤٣ ، قبل مناقشة قراءة المسرحية فى ضوء ما يسمى بمدخل '**ما بعد الاستعمار**' . يقول لندلى فى المتن بعد مناقشة القراءة المذكورة (وسوف نعرض لها بعد ترجمة الحاشية) : ''إننى لا أسعى إلى إنكار فائدة وأهمية **العاصفة** لكُتّاب ما بعد الاستعمار بصفة عامة ، ولا إلى الإيحاء بأن قضايا العلاقات الاستعمارية كانت خافيةً على الجمهور الأصلى للمسرحية ، أو أنه من الواجب استبعادها من التفسيرات الحديثة'' ، ثم يستأنف العبارة فى الحاشية (استدراكًا) قائلاً :

''وذلك على الرغم من أن المسرح قد بدأ الابتعاد ، فيما يبدو ، عن القراءات الاستعمارية ، أو كما قال رالف بيرى Berry فى عام ١٩٩٣ : 'لقد تناقص الإقبال على هذه القراءة حاليًا ، وأظن أن المخرجين أصابهم الملل من تصوير كاليبان فى صورة ضحية القهر الاستعمارى . . . فإطار الاستعمار تقييد للمسرحية ومن المحتمل أنه لم يعد مفيدًا' . (**شيكسبير على المسرح** ، ص ١٢٩) والواقع أن الاتجاه الحديث إلى تجاهل الذكورة والأنوثة ولون البشرة فى توزيع الأدوار على الممثلين قد بدأ يقوض النظرة النقدية للمسرحية فى ضوء مدخل ما بعد الاستعمار فعندما نشهد فى عرض المسرحية فى ليدز عام ١٩٩٩ فرديناند يلعب دوره ممثل أسود ، ونتابع لقاءه مع والده الذى تلعب دوره ممثلة بيضاء ، أو عندما تقوم **ڤانيسّا ردجريڤ** بدور پروسپيرو 'فى صورة رجل' على نحو ما رأينا فى مسرح الجلوب الشيكسبيرى عام ٢٠٠٠ ، نشعر باختلاف التأثير فينا ، وهو يختلف قطعًا عن لجوء المخرج ميلر عام ١٩٧٠ إلى استخدام ممثلين من السود ، وعن إخراج ريتالاك للمسرحية عام ١٩٨١ حيث أسند دور پروسپيرو إلى امرأة ، مما استتبع تعديلات فى النص والإشارة إلى البطل بألفاظ أخرى مثل 'السيدة' ، 'أمّى' ، 'سيدتى' (**ديموڤسكي** ص ١١٩) أما پيتر بروك الذى أخرج المسرحية فى پاريس عام

١٩٩٠ بممثلين من جنسيات متعددة ، فقد اختار لدور كاليبان ممثلاً ألمانيا 'حتى يقدم الدور برؤيا جديدة ، بعد أن كثر تقديمه إما فى صورة وَحْشٍ من المطاط والبلاستيك أو فى صورة زنجى ، استغلالاً للون البشرة فى تجسيد مفهوم العبد ، وهو تجسيد بالغ الابتذال (**لا توجد أسرار** ، ١٩٩٣، ص ١٠٧) . (مقدمة لندلى لطبعة المسرحية عام ٢٠٠٢ - ص ٤٣) .

وقد فضلت ترجمة الحاشية على طولها لأنها تُجْمل ما فصّله الناقد فى صفحات كثيرة ، وحتى ننتقل من انشغال الباحثين بقضية الاستعمار (وما أخصبها لمن يريد كتابة بحث أكاديمى ونشره ولو كانت قراءته متعسفة) إلى ما قد يُرى فيها دون تبصّر من أيديولوجية استعمارية ، فلو كان بروسپيرو مستعمِرًا (بكسر الميم) لما ظهر بالصورة التى يصورها شيكسپير ، فهو أولاً لم يسع إلى القيام برحلة إلى تلك الجزيرة ، استكشافًا أو استعمارًا ، بل ألقته المقادير على شاطئها ، وهو لا يهتم بإقامة مستعمرة (بفتح الميم) فى الجزيرة بحيث تكون تابعة لسلطان ميلانو ، ولا يبدى أى رغبة فى تحويل الثروات التى تزخر بها الجزيرة ، والتى دلّه عليها كاليبان ، إلى سلع تجارية تدر عليه الأرباح ، وتلك من الأغراض الأساسية للاستعمار ، بل من الأغراض التى كانت الدعاية لمستعمرة ڤيرچينيا تؤكدها بإلحاح . وقارئ المسرحية لن يعدم الإحساس بضيق پروسپيرو بالجزيرة وشوقه إلى تركها ، مهما كانت خيراتها ، والعودة إلى وطنه ، مما يوحى بأنه أقرب إلى الدوق سنيور الذى قَبِلَ الحياة على مضضٍ فى غابة آردن - فى مسرحية **كما تحب** - منه إلى السير توماس جيتس ، ربان السفينة التى جنحت عند جزائر برميودا ، وظُنّ أنها غرقت . ومن الناحية الفنية الصرفة ، نجد أن الجزيرة تنتمى نوعيًا إلى ما يسمى 'بالعوالم الخضراء' فى ملهاوات شيكسبير الأولى ، منذ مسرحية **سيدان من ڤيرونا** ، ولاتستدعى إلى ذهن المشاهد أو القارئ صورة المستعمرَة ، وبهذا تؤكد النظرة التقليدية إلى المسرحية باعتبارها ملهاة رعوية (انظر القسم الثانى من هذه المقدمة) .

وقد ذكر أخيرًا ناقد شهير يدعى روبرت ميولا (Miola) فى كتاب له صدر عام

٢٠٠٠ بعنوان **قراءة شيكسبير** أن الشاعر اختار الجزيرة مسرحًا لأحداث المسرحية حتى تمثل ما يسمى بالمكان البهيج (*Locus amoenus*) الذى يتميز به النوع الرعوى من الشعر ، وأنه - أى المكان - يمثل المَهْرَبَ من صخب الحياة فى البلاط (أو فى المدينة) وهو ما درج على تصويره الشعراء الرعويون ، فكأنما يضم ميولا صوته إلى أصوات الذين درجوا فى الستينيات على اعتبار المسرحية 'رعوية' مثل باربر (Barbar) فى كتاب عنوانه **كوميديا شيكسبير الاحتفالية** (١٩٥٩) ونورثروب فراى (Frye) فى كتابه **منظور طبيعى** ١٩٦٥ ، وكأنما يبقى على هذا التصنيف حيًا برغم القراءات الحديثة ! وإذا جارينا دعاة نظرية ما بعد الاستعمار فى تحليل المسرحية نشدانًا للأدلة قلنا إن كاليبان نفسه ، الذى يقول إنه كان يملك الجزيرة قبل قدوم پروسپيرو ، ويقول النقاد إنه يمثل السكان الأصليين ، ليس إلا ابنًا للساحرة التى وفدت إلى الجزيرة (من مدينة الجزائر) فاستعمرت المكان وأخضعته لسحرها 'الأرضىّ' ، وقهرت آرييل - ساكن الجزيرة الأصلى - بسلطانها ! وهكذا فإن كاليبان يعتبر من الجيل الأول لأبناء المستعمرين (بكسر الميم) ومن ثم يمكن اعتباره منهم ، على نحو ما نعتبر الانجليزى الذى ولد فى الهند إبان الاستعمار البريطانى لها لوالدين انجليزيين من المستعمرين (بكسر الميم) ، ولو استقر فى مكان ما بالهند واتخذها وطنًا ! وقد قدم أكثر من ناقد أدلة أخرى على صعوبة ما توحى به المسرحية من قراءة فى إطار ما بعد الاستعمار ، مثل چيفرى ناپ Knapp فى كتابه **امبراطورية فى اللامكان** (١٩٩٢) بل إن بعضهم يرفض هذه القراءة برمتها ، مثل بريان ڤيكرز (Vickers) الذى يقول فى كتابه الذائع (والذى أثار ضجة فى الصحف البريطانية والأمريكية عند ظهوره) **الاستيلاء على شيكسبير: معارك نقدية معاصرة (١٩٩٣)** إن عادة قراءة ما يحلو لك فى النص قد جرفتنا بعيدًا عن الأدب وعن الفن ، ومزجت الغث بالسمين ، فليس نص شيكسبير نصًا يعالج موضوع الاستعمار ، ولمن يريد مناقشة الموضوع أن يبتعد عن المسرحية ويتفرغ لمناقشته باعتباره قضية مستقلة خارج إطارها (ص ٢٤٦) .

ويبنى بعض من يعارضون قراءة النص فى ضوء ما بعد الاستعمار حُجَجَهم على حقائق النص نفسه ، إنسانيًا وجغرافيًا ، مثل مناقشة تصوير كاليبان نفسه ، قائلين إننا نستطيع أن نراه فى أطر أخرى غير إطار سكان المستعمرات ، فقد ينتمى إلى أنماط المخلوقات الغريبة التى كانت الرومانسات القديمة تحفل بها على مر التاريخ ، أو الكائنات الخرافية التى تجمع بين الإنسان والحيوان ، إلى جانب الصور الخيالية عن "الإنسان المتوحش" ، وهى التى شاعت فى العصور الوسطى ، إلى جانب ما ذكره البعض من أن هذه القراءة تتجاهل عمدًا سياق البحر المتوسط الذى تجرى فيه أحداث المسرحية . فالجزيرة تقع فى مكان ما بين إيطاليا وشمال إفريقيا ، وتهب العاصفة على السفينة فى أثناء رحلة العودة من تونس ، ولا يكتفى شيكسبير بهذا التحديد الجغرافى ، بل يجعل 'پروسپيرو' يسأل 'آرييل' عن موطن 'سيكوراكس' (الساحرة التى حبست الجنىّ فى شق شجرة البلوط) حتى يخبرنا الجنىّ بأنها من مدينة الجزائر ، وأنا أقول يخبرنا لأن پروسپيرو يعلم ذلك حق العلم بل يُفَصّل القول بعد ذلك (ف١/ م٢ السطر ٢٦٣ وما بعده) فى تاريخ هذه الساحرة ، ولكنه يريد أن يؤكد للنظارة أو لقراء المسرحية أن الأحداث تقع فى البحر المتوسط ، وكانت تونس والجزائر من ولايات الدولة العثمانية ، وطالما تنازعت أساطيلهما وجنودهما مع الإسپان الذين كانوا يغيرون عليهما ويحاولون غزوهما . وفى هذا الوقت تحديدًا ذاع لجوء القراصنة إلى الجزائر ، كما ذاع استرقاق الأوروبيين وبيعهم لتجار الرقيق فيها . أما وظيفة هذه الإشارات إلى 'الأبعاد الشرقية' للحدث (أو للأبعاد 'الإفريقية'، إن شئت) والتأثير الذى تحدثه فى القارئ أو المشاهد فهما لا يزالان يستعصيان على التحديد ، ولا يكاد النقاد يتفقون على تفسير واحد ، مقنع أو غير مقنع ، لهذه الإشارات . فالناقدة بربارا فوكس (Fuchs) تقول فى دراسة نشرتها فى دورية **فصلية شيكسبير** عام ١٩٩٧ (العدد ٤٨) بعنوان غزو الجزر : وضع **العاصفة** فى سياقها (ص ٤٥ - ٦٢) إن إرغام كلاريبيل على الزواج من ملك تونس نموذج لقهر المرأة فى سبيل تحقيق أهداف سياسية ، أى 'احتواء التوسع الإسلامى' ، ولكن ريتشارد ويلسون (Wilson) يقول فى دراسة نشرت فى دورية أخرى (هى **التاريخ**

الأدبى الانجليزى -ELH- العدد ٦٤) فى العام نفسه بعنوان 'الرحلة إلى تونس : التاريخ الجديد والعالم القديم فى **العاصفة**' إن تحطيم سفينة ألونزو يجعل من پروسپيرو 'ملكًا للقراصنة' ، ويقول إنه يشبه الابن المارق لـلورد ليستر (روبرت دَدْلى) وأما **دافيد** كاستان (Kastan) فيركز بصفة عامة فى كتابه المهم : ''**شيكسبير بعد النظرية**'' (ويقصد بها النظرية النقدية الحديثة) الصادر عام ٢٠٠٠ (فى الفصل العاشر) على عالم سياسات الأسر الأوروبية الحاكمة ، ويشير مثل غيره من النقاد إلى أوجه التشابه بين پروسپيرو وبين الامبراطورية الرومانية المقدسة ، أى رودولف الثانى ، الذى أقصاه أخوه عن الحكم بسبب انشغاله بالدراسة وبالسحر . وبالرغم من ذلك كله ، ومع احتمال زيادة وعى جمهور المسرحية فى عام ١٦١١ بمغزى الإشارات إلى تونس والجزائر عن وعى القارئ أو المشاهد الحديث بدلالاتها اليوم ، فإن 'الأبعاد الشرقية' (أو الإفريقية) لا تزيد عن إشارات غير جوهرية فى حدث المسرحية ، مهما ألحّ عليها الدارسون ، ولكنها على أى حال موجودة ، ووجودها قد يخفض قليلاً من حماسنا لتبنى آراء دعاة التفسير الحديث فى ضوء 'ما بعد الاستعمار' وحده ، وإن لم يكن يلغى أو ينفى إمكان هذا التفسير ، فنصوص شيكسبير الشعرية الدرامية تقبل التفاسير المختلفة بل والمتعارضة ، وحماسنا لأحدها لا يجب أن يجعلنا نغفل عن غيرها .

وإذا كنت قد أطلت فى عرض الآراء المؤيدة والمعارضة للتفسير فى ضوء ما يسمى بمدخل 'ما بعد الاستعمار' ، فذلك لأنه مدخل جديد (ولكل جديد لذة) ولأنه - ربما بسبب هذه الجدّة وحدها - يجتذب الدارسين لدينا نحن أبناء العالم الثالث إلى الحد الذى قد يجعله يتخطى حدود التفسير الخاص ، أى 'التفسير' الذى يرتبط برؤية قد تقابلها رؤى معارضة لا تقل وجاهة عنها وتدعو إلى 'تفسيرات' أخرى ، بل وقد تجعله يتخذ طابع التحليل العلمى (الذى لا يقبل النقض) - وذلك هو ما لا أومن به ولا أدعو إليه . وسوف أسوق فى عرضى للقراءات الحديثة مثالاً آخر لما أتى به التطور فى المعالجة النقدية للأدب فى الخمسين عامًا الأخيرة من تغيير فى مفهومنا للتفسير، باعتباره مرادفًا للشرح والإيضاح مرة ، ومرادفًا للتأويل والتخريج مرة أخرى ! وهو مثال يربط

بين التفسير وفق المدخل المشار إليه ، والتفسير الدينى باعتبار المسرحية حدثًا رمزيًا يدعو للصفح والغفران .

وقد نجد اليوم مفارقة واضحة فى هذا الربط ، ولكننا إذا أعدنا فحص كتابات كبار النقاد (وأنا أقصد بالكبير من أحدث أكبر تأثير) حتى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين ، وجدنا أن الدعوة الاستعمارية عمومًا كانت تقيم مبرراتها على أسس ثقافية حتى تجتذب من بين أبناء البلدان المستعمرة من يقتنعون بها ويدعون لها بين أهلهم ، وأعنى بالأسس الثقافية غايات نشر القيم العليا والحضارة ومكارم الأخلاق والدين ! إنها مجموعة منوعة حقًا من الغايات ، ولكن ارجع معى إلى ما كتبه ويلسون نايت فى كتابه **إكليل الحياة** (١٩٤٧) عن اعتقاده بأن **العاصفة** 'أسطورة الروح القومية' (ويقصد بها الروح القومية البريطانية) وبأنها تمثل جهود بريطانيا "الاستعمارية ، وخصوصًا تصميمها على رفع مستوى الشعوب المتوحشة من درك الخرافة ، وأضحيات الذبح ، والتابوهات (المحظورات الاجتماعية) والسحر ، وما يرتبط بذلك كله من مخاوف وحالات الاسترقاق، إلى مستوى الوجود المتنوّر" . (ص ٢٥٥) ولقد عدّل نايت آراءه هذه فيما بعد ، كما نعرف ، ولكن الكتاب يردد اتجاهًا فى النقد الأدبى تجاوزه العالم بسرعة كبيرة، وهو لا يمثل إلا محاولة من النقاد لتسخير آرائهم لخدمة 'أغراض خارجية' (وهو ما كان ماثيو أرنولد يحذر منه وما رفضه النقد الجديد رفضًا قاطعًا ، وإن كانت النظرية الحديثة قد فتحت له بابًا مريبًا !) ترى هل كان نايت يؤمن حقًا بأن تحرير الشعوب من الخرافة والسحر يمثله ما يفعله پروسپيرو على المسرح مع العفريت آرييل ؟ ولأتخذ إذن نقطة انطلاقى فى تناول ما يسمى بالتفسير الرمزى (الدينى) من هذه الدعوى الغريبة !

كان ويلسون نايت فى مطلع الستينيات أستاذًا فى جامعة ليدز ، وكانت كتبه الواسعة التأثير قد اجتذبت إليه الطلاب من شتى أنحاء الأرض ، وكان من بينهم زميلى عبد اللطيف الجمال الذى كان قد سافر إلى انجلترا قبلى بعدة سنوات ، وكان يرسل إلىّ خطابات حافلة بالإشارات إلى 'حلقات درس' شيخه ويلسون نايت . فلما وصلت إلى انجلترا وحكى لى تفصيلاً عن 'الحلقات' عجبت لما أصابه فى شيخوخته من 'دَرْوَشَة' ،

ورجعت إلى كتبه التى كنت قرأتها فى مصر فوجدت أن بعض الطبعات الجديدة قد أصبحت تكتسى لونًا أشد حذرًا واعتدالاً على عكس ما قال لى الجمال عن 'دروشته' ! وعندما عدت إليها من جديد استعدادًا لكتابة هذه المقدمة ، وجدت أنها - كما يقول كيرمود فى مقدمته لطبعة آردن للمسرحية - تشكل أساس التفسير الرمزى الدينى ، وأن هذا التفسير يرتبط بمذهبه الذى أصبح يقبل الخرافة فى كنف 'الدروشة' ويبرر 'سحر' پروسپيرو باعتباره 'العلم اللَّدُنىّ' المنسوب إلى أولياء الله الصالحين ، ويكاد يوازى بين 'عباءة سحره' وبين عباءة الهداية والتقوى !

وفرانك كيرمود - وهو من هو شهرةً ومكانة بين النقاد - يفسر سحر پروسپيرو فى الإطار الذى وضعه ويلسون نايت ، بل وينص فى مقدمته التى حلّت فى الطبعة التى اعتمدت عليها محل مقدمة لوس (Luce) على أن محور المسرحية أو أحد محاورها الأساسية هو المقابلة بين 'السحر' (بمعنى الحكمة المستلهمة من الملأ الأعلى) وبين الطبيعة بوحشيتها وفظاظتها وقسوتها ! ومع إعجابى الشديد بفرانك كيرمود محققًا وأستاذًا ضليعًا فى اللغة، أُصِبْتُ بخيبة أمل فى ذلك الذى ذهب إليه ، وعكفت على استكناه معنى السحر والألفاظ المتعددة التى تطلق عليه بالانجليزية ، حتى أتبين جذور هذا الترابط بين النظرة الاستعمارية القديمة وبين هذه النظرة إلى السحر ، وكيف أثر ذلك فى التفسيرات الحديثة للمسرحية .

ج - السحر :

إن شيكسبير يشير إلى **القوة الخاصة** التى يتمتع بها پروسپيرو باسم (Art) وهو المصطلح الذى أصبح يعنى فى عصرنا 'الفن' فقط ، أو الفن والأدب ، أو 'الآداب' وأصلها (Liberal Arts) وكانت تمثل فى العصور الوسطى العلوم التى يدرسها 'الأحرار' وتتكون من شقين : شق أدنى وهو النحو والمنطق والبلاغة ، وشق أسمى وهو الرياضيات والهندسة والفلك والموسيقى ، وكان القدماء يطلقون لفظ 'الثلاثى' (trivium) على الشق الأدنى ، والرباعى (Quadrivium) على الشق الأسمى ، وقد

ظل هذا التقسيم معمولاً به حتى عصر النهضة ثم أصبح المصطلح يشير إلى دراسة الأدب والفلسفة واللغات والتاريخ إلى جانب مبادئ العلوم الطبيعية النظرية ، فاكتسب معنى العلوم النظرية للتفريق بينها وبين الدراسات العملية أو التطبيقية، فما العلاقة بين (Art) هنا والتى تكتب دائمًا بحرف كبير ، وكلمة (magic) وهما اللتان يستعملهما پروسبيرو فى ٥٠/٥١ من الفصل الأخير (م١) ؟

.. By my so potent Art. But this rough magic

I here abjure;

. . . وبقوة سحرى الجبار !

لكنى أعلن أنى أنبذ هذا السحر الفظّ !

الملاحظ أنه يوازى بين الكلمتين ، إذ يصف فن السحر لديه بأنه سحر فظ ، ويشير إليه باسم الإشارة 'هذا' (this) أى إنه تولى تحديد طابع هذا السحر ، بعد أن حدد ما مكّنه من إنجازه بفضل قوة هذا السحر الجبار / الفظ فى الأبيات السابقة على هذين البيتين إذ يقول مخاطبًا 'الجنيات' (elves) إنه استعان بهنّ :

حتى عتّمت ضياء الشمس بوقد الهاجرة هنا

ودعوت الريح العاصفة إلى الثورة

بل أنشبت الحرب الهادرة الهوجاء

ما بين البحر الأخضر وسماء خضراء القبة !

أضرمت النار بأيدى الرعد القاصف والمرعب

وفلقت بأسهم رب الأرباب البلوط الصلب -

أشجار تنسب له - زلزلت الجبل الثابت

وذراعى اقتلعت أشجار صنوبر أو أشجار الأرز من الجذر

وأمرت القبر بأن يوقظ من فى القبر

فانفتح وأخرجهم . . . (ف٥ - م١ - ٤١/ ٥٠)

الموازاة بين كلمتى (Art) و (magic) واضحة إذن، ولكن ما معنى الكلمة الأخيرة؟ إن أصولها الاشتقاقية تربطها بكلمة ماجوس (magus) أى المجوسىّ بالعربية ، وجمعها magi ، وكانت تطلق فى العالم القديم بصورتيها اليونانية (Màgos) واللاتينية (magus) على فئة كُهّان الفرس القدماء قبل أن يتطور معناها فيشمل من يمارسون السحر - أى sorcery (أى استخدام التعاويذ أو الرّقى عادة فى أغراض الشر) - فكان **فن السحر** يدعى (Magikos) باليونانية و (magicus) باللاتينية ، وكان التعبير فى الأصل يوحى بفنون المجوس (باليونانية *magike techne*) أى فن سحر (المجوس) ثم حذف لفظ 'فن' وظلت الصفة فى صورة اسم يعنى السحر وحسب .

وفرانك كيرمود يستخدم فى الإشارة إلى بروسبيرو كلمةً مهجورة فى الانجليزية هى (mage) مما يقطع بأنه يدرك الأصل الاشتقاقى ، وأما سائر النقاد فيستخدمون أشباه المترادفات فى الإشارة إلى هذه 'القوة الجبارة' التى يشملها لفظ 'السحر' العام (magic)، ويجمل بنا التفريق بينها هنا قبل مناقشة رأى كيرمود ، فالكلمة الأولى (sorcery) قد سبق تعريفها وهى قريبة الصلة بالكلمة الثانية (necromancy) التى تحمل المعنى نفسه أو السحر الأسود (بعد أن تطورت فى اللاتينية الوسطى إلى *nigromantia* والمعروف أن التحريف الصوتى الذى استبدل الجيم بالكاف هو الذى أوحى بلون السواد) وكان المعنى الأصلى لها مرتبطًا بصورتها الاشتقاقية أى التكهّن بالمستقبل عن طريق التخاطب مع الموتى ، لأن (necro) اليونانية تفيد ذلك (الميت أو الموتى) . والكلمة الثالثة هى (wizard) التى تطلق على الرجال والرابعة هى (witch) التى تطلق على الإناث ، وعمل هؤلاء يسمى (wizardry) و (witchcraft) على الترتيب وهو الزعم بالتمتع بقوى خارقة للطبيعة عن طريق التخاطب مع الشياطين أى الجنّ الشريرة !

ويجهد فرانك كيرمود نفسه فى تأكيد 'اللون الأبيض' لسحر بروسبيرو ، ونسبته

إلى قوى الخير لا إلى قوى الشر ، فيـصف سحر پروسپيرو بأنه 'سحر مقدس' (holy magic) وسحـر سيكوراكس بأنه 'سحر طبيعى' (natural magic) وهو بهـذا يناقض المعنى الذى شاع فى عـصر شيكسبير ، ولابد أنه كـان يقصده بالتعبيـر الأخير ، ففى **المعجم الـجغرافى** (*Glossographia*) الذى وضـعـه تومـاس بلاونت Blount عام ١٦٥٦ نجد تمييزًا واضحًا بين هذا التعبير الأخير وبين ما يقصده كيرمود به ، والتعريف مقتبس فى مقـدمة لندلى ، نقلاً عما يسمى قاعدة بيـانات المعاجم الإنجليزية الأولى ، على شبكة الإنترنت ، وها هى ترجمته الحرفية نقلاً عن لندلى :

السحر الطبيعى بصفة عـامة هو الحكمة ، أو تأمل العلوم السماوية ، وينقسم إلى شقين ، الأول هو الطبيعى ، وهو مشروع ، وهو أساس كل علم طبيعى حقيقى ، وهو الحكمة الخبيئـة فى الطبيعة ، وهى التى إن فُقدت أصبح عقل الإنسان ومعرفـته مرادفين للجهل . والثانى هو السـحر الشيطانى ، الخرافى وغير المشروع ، والذى يسمى بالسحـر الأسود ، وبه يكتسب الناس المعرفة بالأشياء بمعونة الجن الشريرة .

Magick Art (magia) in general, is wisdom or contemplation of heavenly Sciences, and is two fold; Natural, which is lawful, and is the ground of all true Physick, and the occult wisdom of nature, without which all mans Reason and Knowledge is Ignorance; The other is Diabolical, superstitious and unlawful, and is called Necromancy: whereby men attain to the knowledge of things by the assistance of evil spirits. (p. 45)

وقد فـضلت الاتيان بهذا التـعريف النادر بلفظه الأصلى بعد ترجـمته حـتى يتسنى للدارس أن يدرك المشكلات الكامنة فى التـفسير الذى يحاوله كيـرمود ، وربما لم يكن الخطأ خطأه ، بل خطأ النظرة النقـدية إلى المسرحـية وتجاهل اعتـبار **العاصفة** مسرحية شعرية ، فـالاتجاه النقدى الذى لا يأخذ فى اعـتباره الطابع الشعـرى للعمل ، وهو ما

ألححت عليه فى بدايـات هذه المقدمة بل يعاملهـا كما لو كانت دراما واقـعية ، لابد أن يصطدم بمشكلة السحر !

ولقد حـاولت بعض القراءات النقدية الحـديثة أن تربط بين السـحر الأبيض والعلم الطبيعى ، وأذكر أن انبهارى بكتاب **منزل الدكتور دى** الذى وضعه الكاتب اللوذعى بيتر أكرويد (Ackroyd) فى مطلع التـسعينيـات (وهو مؤلف **سيـرة حيـاة ت. س. إليوت ، وسيرة حياة ديكنز** إلخ) جعلنى أقرأ المزيد عن الدكتور 'جون دى' (John Dee) العلامة الذى مارس السحر أو وُصف بمـمارسة السحر فى عصر الملكة اليزابيـث ، فوجدت كتابًا بعنوان **الفلسفـة الطبيعيـة عند جون دى : بين العلم والدين** (١٩٨٨) وضعه باحث يدعى نيكولاس هـ. كلولى (Clulee) يرصد فـيه تداخل التعريفـات للسحر التى ورثها عـصر النهضة من العصور الوسطى ، (ص ١٣٤) وقرأت تعريفًا آخر ورد فى كتاب حديث يحدد صاحبه واسـمه ألن ديبوس (Allen Debus) فيـه معنى 'السحر الطبيعى' قـائلاً إنه فى جوهره 'النشاط الذى يتمـثل فى معرفة الأشياء الـخبيئة وفن تحقـيق العجائب' أى فـى الإحاطة بمكنونـات الطبيعـة وأسرارها الخفـية وإنه كان يشـغل موقعًا مـشروعًا من بين طموحات النخـبة المثقفة فى ذلك العـصر ، أى إنه كان يماثل ما أصبحـنا نسميه 'العلم الطبيعى' فى أيامنا هذه . وأمّا الكتاب الذى اطلعت فيه على هذا التعريف فهو **التفكير مع الشـياطين : فكرة السـحر فى مطلع العـصر الحـديث فى أوروبا** ، (١٩٩٧) ومؤلفـه هو ستيوارت كلارك (clark) ، (الذى يقتطف التعريف المذكور ويورده فى ص ٢١٦) ولذلك فإن الاتجـاه الحديث فى النقد هو اعـتبار سحـر بروسبيـرو صورة رمزية (شـعرية) للعلم الطبيعى الذى اكتسبه بروسبيـرو من الدرس فى الكتب ، والميل إلى تفسير ما يفعله على المسـرح أو ما يأتى به من 'عجائب' فى صورة ممـارسة طاقات روحية خـاصة ، وجدها علماء النفس أخيرًا عند بعض الأشخاص ، مثل 'تنويم' ابنته ، و'تجميد' ذراع فرديناند، وإيهام اللوردات بأنهم يسمعون صوت الضمير الذى يلومهم ويحضهم على التوبة !

والواقع أن إنكار قوة سـحر بروسبيـرو ليس وليد النظرية النقدية الحـديثة ، بل هو قديم قدم نشأة العلم الطبيعى الحديث فى القـرن السابع عشر ، فعندما أعاد جون درايدين

ووليام **داڤينانت** صياغة مسرحية شيكسبير وأصدراها فى عام ١٦٦٩ باسم **الجزيرة المسحورة** - كما سبق أن أشرت - كتبا فى المقدمة استهلالاً (برولوج) يعربان فيه عن رفضهما لبناء المسرحية على فكرة السحر ويبرران لجوء شيكسبير إليه قائلاً إنه "كان يكتب آنذاك **وفقًا** لمعتقدات الناس" - (انظر **الجزيرة المسحورة** المنشورة فى كتاب من تحرير ساندرا كلارك بعنوان **تطويع نصوص شيكسبير** ، ١٩٩٧، ص ٨٨) وكانت صور الساحر المقدمة على المسرح تتفاوت من عصر إلى عصر، ولكن الاتجاه العام الذى لاحظه من تتبع هذه الصور المتفاوته كان يسير نحو 'تحريره' من صورة السحر التقليدية، حتى انتهى الأمر إلى تقديمه فى صورة تشبه صور علماء القرن العشرين (فى عرضى المسرحية ١٩٨٨ و ١٩٩٩) بل إن المخرج **ليڤيو** شيولى (Liviu Ciulei) قدم پروسپيرو فى العرض الشهير فى أمريكا (منيا پوليس) عام ١٩٨١ فى صورة "عالم عبقرى حديث . . . يمكن اعتباره نظيرًا لأينشتاين" (كما تقول كريستين **ديمكوڤسكي** (Dymkowski) فى طبعتها **للعاصفة** عام ٢٠٠٠ - ص ٢٧ - فى **سلسلة إخراج شيكسبير** الصادرة عن كيمبريدج) وقد يكون هذا التفسير وغيره قد تأثر بفيلم الخيال العلمى وعنوانه **الكوكب المحرّم** الذى يقدم المسرحية فى كوكب آخر هو **الطائر - ٤** عام ١٩٥٦ ، ويقول لندلى تعليقًا على هذا الاتجاه إنه محمود بصفة عامة لأن طموح العلم الحديث إلى تفهم أسرار الكون يشبه "طموح الساحر الطبيعى فى عصر النهضة ، وهو يواجه ردَّ الفعل نفسه الذى يتراوح بين الانبهار به والخوف منه" (ص ٥٠ من المقدمة) .

ولكن السحر بهذا المعنى العلمى 'الجديد' لا يرتبط بالدلالة الدينية لما ينتهى إليه پروسپيرو من صفح وغفران عمن أساءوا إليه ، وبالدلالة الدينية للكثير من آيات الكتاب المقدس التى يشار إليها عرضًا فى ثنايا المسرحية ! أى إن الربط بين الخصال والفعال البشرية التى تتفق مع ما أمر الدين به ويدعو له وبين ممارسة السحر ، بأى تعريف من تعاريفه السابقة ، ربط تعسفى ، ولا يفيد الإدراك الصحيح لطابع المسرحية الشعرى ، ويتعذر قبوله على المستوى الواقعى . صحيح أن علم الشياطين (demonology) كان مشبعًا بالقيم الدينية - كما يقول كلارك فى الكتاب المشار إليه (**التفكير مع الشياطين**)

(ص ٤٣٧) ولكن الحـدث لا يربط - كـمـا يقـول روبرت وست (West) فى كتـابه **شيكسبير وأسرار الظواهر** (١٩٦٨) (أى ظواهر الطبيعة) - "بين سحر بروسـبيرو واستعـانتـه بالجن وبين الدين ربطًا صـريحًا . . . بل يحـافظ علـى الطابع العلمـانى والتجريبى لأحداث مسرحيته" (ص ٨٤) . ورغم اختلاف بعض النقـاد المحدثين مع هذا الرأى ، ومن أهمهم ديبـورا شوجار (Shuger) فى فصل ساهمت به فى كـتاب حديث عنوانه **الدين والأدب والسياسة فى انجلترا بعد الإصلاح الدينى ١٥٤٠ - ١٦٨٨ (١٩٩٦)** ، وقد اطلعت على هذا الفـصل وحده دون سائر فـصول الكتاب ، فـإن الربط بين القيم الدينية و'علم الشياطين' ربط لا يفـيد المـسرحـية ، بـل قد يضلّل القـارئ ويدخله فى متاهات لا لزوم لها .

وأما القـيم الدينية المـشار إليهـا فعلى رأسـها كمـا سبق أن ذكرت قـيمـة الصفح والغفران، إلى جانب قيمة الندم والتوبة ، وهذه القـيمة الأخيرة لا تتأتى إلا بمواجهة مع النفس وحسـابها عمـا فعلت ، الأمر الذى يتطلب تذكـر أفعال الإنسـان ، ومن ثم تبرز الذاكرة باعتبـارها عاملاً فعّالاً فى الحدث الدرامى ، وهو ما يهـمنا هنا ، خصوصًا إزاء ما أؤكده وأُلحّ عليه فى هذه المقدمة من ضرورة اعتبار المسرحية **دراما شعرية ،** والذاكرة هى التى تعمل مع الخيال فى تعاون وثيق على إبداع أعـمق اللحظات الشعرية والدرامية فى آن واحد !

د - *التفسير الدينى*:

وليس 'التفسير الرمزى' للمسـرحيـة - أى اعتبـارها حدثًا رمزيًا ديـنيًا - من ابتداع العصر الحديث ، ولـكنه قديم نسبيًا ، وكيرمود يشـير إليه فى مقدمتـه ويرفضه ، ذاكرًا كتابـين لم أستطع الحصول على أيهّمـا هما **عاصفـة شيكسبير : تفسـير رمزى (١٩٣٥)** و**الفكـرة اللازمنيـة (١٩٣٦)** والأول من تـأليـف أ.ب. واجنـر (Wagner) والثـانى من تأليف كوين سـميث (Smith) ، وهو يذكر كـتبـا غيرهمـا ويشـارك دون أن يدرى فـى أمثال هذه التفاسير حين يقول "أعتقد أن شيكسبيـر يقدم عرضًا لفكرتى السقوط والتكفير

عنه من خلال قصص مماثلة ، وإن لم نكن بحاجة إلى الاشتطاط عند البحث عن أصول لهذه القصص'' (ص ٨٣) . وأما رأس التمثيل الرمزى فهو ويلسون نايت ، بلا منازع ، وقد سبق لنا عرض آرائه ولا داعى للخوض فيها من جديد ، بل الأفضل أن نرصد كيف يستخدم شيكسبير قوة الذاكرة والنسيان فى عمله الشعرى الدرامى !

ما إن يبدأ المشهد الثانى من الفصل الأول (بعد مشهد العاصفة والظّن بغرق السفينة) حتى تبدأ كلمات الذكرى والنسيان تلح على سمع القارئ أو المشاهد ، إذ يبدأ بروسبيرو قصته لابنته بسؤالها ''هل تذكرين ؟'' (٣٨) ويجيب السؤال بنفسه ''لا أظنك تذكرين'' (٤٠) وحين تقول ''بل أذكر'' (٤١) يقول لها ''فما الذى تذكرينه ؟ هل تذكرين . . . حدثينى عما لا يزال عالقًا بذاكرتك !'' فتقول ''ما تحمله ذاكرتى بعيد غائم !'' فيقول ''إن كنت تذكرين . . فاذكرى'' وترد ''ذلك ما لا أذكره !'' (٤١ - ٥٣) . وإذا كان قصّ البطل لما سبق من أحداث قبل رفع الستار مألوفًا ، فإن هذا التكرار لثيمة التذكر وبألفاظ مباشرة غير مألوف ، وهو غير موجه للمشاهد أو للقارئ بل هو أول خيط من خيوط الصورة الشعرية التى يستمر نسجها على امتداد النص كله ، وعندما ينتهى بروسبيرو من سرد القصة التى **عاشت فى ذاكرته** اثنتى عشرة سنة ، ندرك أثناءها كيف ظلت أحداثها حية نابضة فى نفسه ، وكيف تربط الماضى بالحاضر ، يجعل ابنته تنام ويستدعى آريل - العفريت الذى يخدمه - ليلتقط خيط الثيمة المذكورة - ''دعنى أذكّرك'' (٢٤٣) ''أرجوك تذكّر'' (٢٤٧) ''وهل نسيت'' (٢٥٠) ''بل تنسى'' (٢٥٢) ''هل نسيت الساحرة'' (٢٥٦) ''بل نسيتها'' (٢٦٠) ''لابد أن أذكرك'' (٢٦٢) ''فأنت تنسى'' (٢٦٣) - وهو تكرار يكفى كما قلت لربط الماضى بالحاضر حتى نتابع - نحن المشاهدين - أحداث المسرحية باعتبارها امتدادًا لما حدث منذ اثنتى عشرة سنة ، فكأنما أَحْيَتْ الذاكرة الماضى ودفعت به إلى خشبة المسرح ، وهو لايمضى ويختفى حتى يتذكر 'رجال الخطيئة الثلاثة' ما فعلوه ويعربوا عن الندم والتوبة ، وعندها فقط يقول بروسبيرو فى الفصل الخامس ''لا تزد يا سيدى ! لا تثقل ذاكرتنا بما مضى من الأحزان'' (١٩٩) وهذه هى المرة الأولى بل والوحيدة فى المسرحية التى يتحرر فيها بروسبيرو من ذاكرته ،

وسرعان ما يتبعها تحرره من سحره كما تقول مارجريتا دى جراتسيا (de Grazia) التى تقول فى مقال لها بمجلة **دراسات شيكسبيرية** العدد ١٤ (١٩٨١) "إن ممارسة پروسپيرو للسحر تعتبر بمثابة سجن له . . إذ أبعدته عن غيره من البشر" (٢٦١) وها أنذا أضيف أن حبسه فى طلب الثأر من عواقب انحباسه **فى ذاكرته** على تلك الجزيرة المهجورة ، والتى لا نرى لها فى المسرحية مستقبلاً يربطها بنابولى أو ميلانو (مما يناقض رأى أصحاب نظرية ما بعد الاستعمار !) .

والواقع أننى أميل إلى قبول رأى دى جراتسيا ، وأدعم رأيى بما جاء فى خاتمة المسرحية التى يلقيها پروسپيرو مواجهًا الجمهور ، ويطلب منهم أن يعينوه 'فى كسر قيوده' ، وبألا يقضوا بأن يبقى فى الجزيرة الجرداء ، أى بأن 'يُحْبَسَ فى هذا القفر' ، ويختتم الخاتمة نفسها بالأبيات التى تلخص ما أومن بأنه من محاور المسرحية حقًا ، أى إحساس پروسپيرو بأنه مخطئ مثل الآخرين (لنشدان الثأر ؟ لاستعمال السحر ؟) وبأنه كان حبيسًا فتحرر نفسيًا ويبقى التحرر ماديًا أيضًا :

واليأس خليق أن يختتم حياتى
إلا بصلاةٍ وبخير دعاء !
فصلاتى تنفذ من أقطار الكون
إلى الرحمة كى تمحو كل ذنوب الحوباء !
وكما تبغون الغفران لكل الآثام لديكم
أبغى الصفح لألحق بالطُّلقاء ! (ف٥/ م١/ ١٥ - ٢٠)

أى إنه إنسان أولاً وأخيرًا ، أحس بالظلم فسعى للانتقام من ظالميه ، واستعان بطاقات العلم التى سَخَّرَتْ له الطبيعة والطاقات النفسية التى مَكَّنَتْهُ من إخضاع الآخرين لسلطانه (على المستوى الواقعى) أو بالسحر الذى يمثل على المستوى الرمزى قوة الخيال الشعرى ، التى يجسدها شيكسبير فى أشكال نراها ونسمعها وإن كانت تنتمى لعالم

الخيال أو الخـرافة ، حتى إذا وصل إلى لحظة الثأر همس له الهـامس (آرييل) إنه يشفق على ما آل إليه أعداؤه ، فإذا به يتحول من رغبة الانتقام إلى سماحة الغفران ! وأكرر إننى أرى فى هذه القراءة مدخلاً يحافظ على طابع الدراما الشـعرية بل ويبرزه ، فإن پروسپيرو لا يكتمل تحرره إلا بتخلّصه من الطاقات الـمذكورة (التى قلت إنها سخرت له كل شىء) فأصبح من جديد يشعر بأنه إنسان فانٍ ، إنسانٌ ضعيفٌ ازاء قوى الكون :

طاقاتى تقتصر الآن على ذاتى

ولذلك ما أوهى طاقاتى ! (الخاتمة ١، ٢)

وبعد أن يعدد لندلى أصداء بعض آيات الكتاب المقدس فى الـمسرحية ، مؤكدًا أنها تشهد بوجود ا'لدين' فى المسرحية ، يستدرك العبارة قائلاً "ولكن هذا لا يعنى - وأكرر هنا أداة النفى كى أؤكـد أن هذا لا يعنى - أن **العاصفة** حدث رمزى دينى ، ولكنه يعنى أن علينا أن نذكر أن معالجتها للصـورتين الدينيتين للتوبة والغفران ، والسلطة وحدودها، معالجة يستند إليها عمل 'قضية فكرية' أخرى ، لا مناص من أخذها مأخذ الجد ، كشأن جميع القضايا والسياقات الأخرى" (ص ٥٢ - ٥٣) ويعنى لندلى بهـذه القضيـة الفكرية 'قضـية السـلطة والقـوة' ، (power and authority) كمـا يطلق عليهـا ، أو قضـية 'علاقات السلطة' كما يطلق عليها غيره من النقاد ، وسوف أعرض لأحداث الآراء فى هذه القضية التى تتصل دون شك بقضية الدين ونظرية 'ما بعد الاستعمار' .

هـ - علاقات القوة :

قلت فى مطلع دراستى لوظيفة الموسيقى (فى هذه المقدمة) إن المسرحية ثمرة صادقة من ثمار ثقـافة القرن السابع عـشر ، وهو القرن الذى شـهد تحول اتجاه الفكر الســياسى الانجليزى من سلطة الملك المطلقة (المستمدة من اعتباره ظل الله على الأرض) إلى سلطة البرلمان أو سلطة الشعب ، مع ما يقتـضيه ذلك من تحديد لسلطة الملك . وكان استناد الملك إلى 'أمر الله' فى حكمـه للناس يعنى أن طاعتـه من طاعة الله ، فـهى إذن طاعة محـمودة ، وأن العـصيان ذمـيم ، وفى هذا الإطار اتجه بعض النقـاد إلى تفسـير سلطة

پروسپيرو فى المسـرحية تفسيرًا يقرب البطل من الملك ، فهـو يأمر فيطاع ، وهو يعاقب أو يغفر ، سواء إذا اعتبرناه حاكمًا أو أبًا أو مالكًا للعـبد الذى يخدمه (أو حتى مستعمرًا) . ومن الطبيعى لمن يتبنى وجهة النظر المـذكورة أن يشعر بالهُوّة التى تفصل عالمنا عن عالم بروسپيرو ، وأن يحرمه 'التعاطف' الذى كان يتمتع به ولا شك أمام جمهور عصر شيكسبير .

ولكن هذه النظرة 'مضلّلة' (بكسر الـلام) لأن بروسپيـرو ليس حاكـمًا ، وإلا فأين المحكومـون ؟ يقول بعض النقـاد إنهم كاليبـان وآرييل وميـراندا ! ولكن كاليبـان خادم يشغل موقع العبد ، أو عـبد يقوم بعمل الخادم ، ولفظ (serve) يعنى أن يخدم أو يعبد أيهما شـئت ، وآرييل جنّى يسيطر عليه پروسپـيرو بقوة سحره (على نحـو ما نعرف فى قصص الجن عـبر العصـور وفى كل اللغات) وهو مـدين لسيده پروسـپيرو بتـحريره من الحبس فى الشجـرة ، ويسدد دينه بأداء خدمات معـينة ينال بعدها حريته ! وأمـا ميراندا فهى ابنة پروسپـيرو ، وطاعة الأب **أثناء الطفولة** واجبة حـتى يبلغ الطفل سن الرشد ، وهذا أيضًا لا علاقـة له بسلطة الملك على الرعـايا ، بل هو من تراث الإنسانيـة فى كل زمان ومكان !

وأما علاقة پروسپيـرو مع سائر شخصيات المسرحية فلا أثر فـيها لعلاقات القوة أو 'علاقات السلطة' المذكورة ، فنحن نعلـم أن أنطونيو قد خان أخاه وسلبـه حكم الدوقية (أو المملكة) بسبب إهمال پروسپيرو نفسه ممارسة سلطاته ، واستغراقه فى الدرس وطلب العلم أى بسـبب **انصرافـه عن السلطة !** والصورة التى تقدمـها المسرحية صـورة خيانة للطبيـعة ولروابط الأخوة ، أى **للأسرة** ، أكثر من كونها مؤامـرة سياسية ! والأمر الذى يؤكد ذلك هو أننا إذا فـحصنا أقوال پروسپيـرو على امتداد المسـرحية لم نجد فـيها أى عبارات دينية من التى اعتدناها عند من يمارسون السلطة المـلكية فى المسرحيات التاريخية لشيكسبيـر ! ولا نستطيع أن نجد أى أصداء توحى 'بالحق الإلهى' للملوك ، حتى وقد وهبه الله - على المـستوى الواقعى - قـوة السحر التى مكنته من الظفـر بأعدائه ! بل إن

شيكسبير ، كما قلتُ من قبل ، يجعل السحر وليد الدراسة والعلم ، لا قوة ربانية خارقة!

ولن أطيل فى تحليل 'علاقات السلطة' فى المسرحية ، بل إننا عندما نتأمل ما ينتهى إليه دث المسرحية من 'تحرير' أو 'تحرر' على كل المستويات (أى تحرير آرييل وعودته إلى الأجواء ، وتحرير المذنبين من ذنوبهم بالتوبة ، وتحرير بروسپيرو نفسه من طلب الثأر باكتساب الطاقة على الغفران ، وتحرير كاليبان الذى يفترض جمهور النقاد أنه سوف يبقى فى جزيرته بعد أن وعد سيده السابق 'بالتعقل' والسعى للصفح والعفو ! وإن كان من المحتمل أن يعود مع الركب إلى إيطاليا ليعمل بخدمة پروسپيرو فى المستقبل !) أقول إننا عندما نتأمل هذه النهاية 'السعيدة' - خصوصًا بعد زواج فرديناند وميراندا - لن نجد أثرًا من آثار السلطة التى تأمر فتطاع ! وحتى لو افترضنا أن علاقات السلطة كانت تحكم الأحداث فى بدايتها ، فإن المسرحية تصهرها بإعادة كل فرد إلى ذاته، لا إلى قوى خارجية ، وهو ما يمكن استشفافه من آخر بيت فى آخر ما يقوله جونزالو :

هل أُخرج من ميلانو حاكم ميلانو
حتى تغدو ذريته حكامًا فى نابولى ؟
فلنفرح فرحًا فوق الفرح العادى !
ولننقشْ بالذهب القصة فى أعمدة لا تبلى !
فى رحلة بحر واحدة ظفرت بالزوج كلاريبيل فى تونس
وأخوها وجد عروسًا من بعد التيه وفقدان النفس !
واسترجع دوقيته الدوق پروسپيرو فى قفر جزيرتنا !
وجميعًا عدنا لذوات تاهت منا زمنا ! (ف٥/ م١/ ٢٠٥ - ٢١٢)

'العودة إلى الذات' يمكن تفسيرها على أكثر من مستوى ، خصوصًا بسبب التعديل

الصياغى الطفيف فى الترجمة ، فالأصل يكرر الفعل 'وجد' (٢١٠ هنا) فى كل العبارات، ويحذفه أى يجعله مستترًا فى العبارتين الأخيرتين ، والعبارة الأخيرة تؤكد 'التيه' المادى (على الجزيرة) والمعنوى بسبب الاضطراب الذى نشأ نتيجة 'الانقلاب السلمى' وخيانة الأخ لأخيه ! وربما نستثنى من هذا كله 'أنطونيو' الذى لا يجد ذاته ، ولا يعترف بالضمير ، أو قل إنه لم يجد ذاته لأنه لم يعترف بالضمير ، ومع ذلك فقد هلل له البعض باعتباره الفرد الذى تمرد على السلطة ، واحتفل به الشاعر و. هـ. أودن (Auden) فى قصيدة **البحر والمرآة** .

و - *التفسير الرمزى* :

وهذا التفسير الرمزى الذى أقول به - استنادًا إلى النص الشعرى نفسه - من التفاسير الحديثة التى كانت أحيانًا تشتط فى الاستدلال والاستنباط ، ولكنها مهمة ، فهى تمثل 'الوجه الآخر' للحدث الرمزى ، وفقًا للتمييز الذى وضعه نَتُولْ (Nuttall) بين مفهومين للقصة الرمزية (أو الحدث الرمزى) الأول هو اعتباره فى مجمله رمزًا لحدث آخر يتسم فى جوهره بالواقعية ويعادل الحدث الرمزى فى الدلالة ، والثانى هو استقراء بعض عناصر الحدث التى ترمز فيما بينها أو تشكل 'عالمًا رمزيًا' يزيد من خصب الحدث الواقعى الذى نشهده ، وهذا الاستقراء هو الذى أعنيه بالاستدلال والاستنباط ، ولقد حاولت معالجة الحدث فى ضوء المفهومين اللذين قد يختلطان أو يتميزان . (انظر كتابه المهم "**مفهومان للقصة الرمزية** "، ١٩٦٧) . ولابد قبل أن أعرض لهذا التفسير 'الاستنباطى' أن أقول إننا نعتمد عليه كثيرًا فى تحليلنا للشعر ، باعتبار أن الشعر فن له حركته الرمزية الداخلية (symbolic action) التى تماثل القصة الرمزية (allegory) فى أبنيتها الخصبة الحافلة بالدلالات ، والتى كانت تكتب شعرًا أيضًا على مر العصور ، والحدث الرمزى فى الدراما الشعرية لا يقتصر على 'الفعل المسرحى' (أو الحركة الدرامية) (dramatic action) الذى قد نشير إليه باسم الحدث الدرامى ، بل يتجاوز ذلك إلى دلالات الرموز مفردة ومجتمعة ، وهو ما تعرض له النقاد فى غير هذا الموضع فأوفوه حقه .

والتفسير الرمزى (allegorical interpretation) الذى أريد عرضه يتصل بما عرضته فى البداية عن بناء المسرحية ، فى القسم الرابع من هذه المقدمة ، عن التكوينات الثنائية والثلاثية ، والمقابلات بينها على مستوى الأحداث ودلالاتها ، فإذا كانت الاتجاهات الحديثة لإخراج المسرحية تحاول إبراز المقابلات بين الثنائيات (والثلاثيات) بالحركة الجسدية على المسرح ، وبإسناد بعض الأدوار الرجالية للنساء (كما تقول ديمكوفسكي فى المرجع المشار إليه آنفًا) تأكيدًا للطابع الإنسانى الذى يربط بعضها بالبعض حتى فى التقابل والتضاد ، فإن النص الشعرى يميل إلى الإيحاء بما هو أبعد من الروابط الإنسانية ، كما يذهب إلى ذلك أصحاب التفسير الرمزى ، فقد يوحى بصور فلسفية وقد يغرى بالتحليل النفسى (رمزيًا) لاستشفاف مستويات أعمق للحركة الدرامية .
ولنركز على الثنائى آريل وكاليبان اللذين تقاربت صورهما كثيرًا من بعضهما البعض فى العروض الحديثة للمسرحية ، ولننظر كيف يمكن تفسير دوريهما تفسيرًا يميز بينهما حتى فى الربط بينهما على مستوى آخر : إن آريل كائن من الهواء (''أنت هواء محض'' ٥/١/ ٢٠) وهو مرتبط بالنار ، إذ يحكى فى الفصل الأول (المشهد الثانى) كيف تبدى للملاحين ''فى صورة لهب'' (١٩٧) وتحديده الظهور ''على رأس السارية'' (١٩٩) يعنى أنه كان يمثل ما يسمى بضوء أو نار القديس إيلمو ، وهو الذى درج الكُتّاب على اعتباره ''القديس الراعى'' للملاحين ، وإيلمو هو الاسم المشهور للقديس إرازموس (ت. عام ٣٠٣ م تقريبًا) وأما ذلك الضوء أو النار فهو الوهج أو الشرارة التى يراها الملاحون فى الظلام نتيجة التقاء رأس السارية أو رأس برج الكنيسة بشحنة كهربائية فى الجو ، وهكذا فإن آريل يمثل عنصرين رفيعين هما الهواء والنار معًا ، فى مقابل كاليبان ''الأرضى'' الذى يقول له پروسپيرو ''يا طين !'' (أو يا تراب !) (١/٢/٣١٦) وهو صاحب ''ينابيع الماء العذب'' (١/٢/٣٣٩) التى أرشد إليها بروسپيرو وابنته ، فهو يمثل عنصرى التراب والماء معًا ، بحيث يضم آريل وكاليبان فيما بينهما العناصر الأربعة جميعًا ، أى العناصر التى كان الناس فى عصر النهضة يعتقدون أن الدنيا تتكون منها .

ويقدم نُتُولْ فى الكتاب المشار إليه آنفًا رصدًا لتاريخ النظرة الرمزية أو التفسير

الرمزى قائلاً إن إدراك هذه العلاقـة فى مطلع القرن التاسع عشر فتح الباب لتـفسير رمزى للروح على أسس علم النفس السائد فى القرن السـابع عشر (ص ٢) وهو يتابع تطور هذه القراءات النقـدية الرمزية حتى بواكـير القرن العشـرين . ولكن هذه القراءات قد فـقدت أنصارها ولم تعد تحظى بالقبول والترحاب الذى تحظى به القراءات 'المادية' والسياسية ، وهى قراءات تخـتلف اختلافًا بيّنًا ، ومع ذلك فـقد صدر عـام ١٩٨٥ كتاب ألفـه مايكل ستريجلى (Strigley) بعنوان **صور بعث الحـياة : دراسة للعـاصفة لـشيكسبـير فى إطار خلفيتها الثقافية** ويرى فيـه أن المسرحيـة حدث رمزى "يصور الحياة الـبشرية فى صورة تحولات خيميائية alchemical تتضمن الانحلال وبعث الحيـاة وفق الأفكار التى أشاعتها مدرسة پارسيلسوس الطبية" (ص ١٩) والمعـروف أن پارسيلوس المـذكور (Parcelsus) (١٤٩٣ - ١٥٤١) كـان عالمًا فى الكيـميـاء ، واشتـهـر بأنه كان رائدًا للاسـتفـادة من المكتشفـات الكيميائية (آنذاك) فى مـجال الطب ، ولكثرة تنقله بين الجامـعات الأوروبية (بسبب صعوبة تقبل مناهجه الجـديدة) ذاع عنه (ربما من باب الافتراء) أنه كان أقرب إلى 'علم' الخيـميـاء (تحويل المعـادن إلى ذهب) منه إلى علم الكيـمياء ! ولعلـنا نذكر أن اسحاق نيوتن العظيم نفسه قد افتتن بهذا العلم القديم وبذل فيه جهودًا جبارة (بلا طائل - بطبيعـة الحال) والمهم هنا هو التحـول أو التحولات التى يقول بها سـتريجلى ، ويدلل عليها بصور شعـرية كثيرة فى النص ، حتى إن القارئ ليشعـر أحيانًا بالإرهاق من مجرد تتبع حججه أو 'براهينه' - وإن كانت نظرته الرمزية لها وجاهتها .

ولكن الرومانس - إذا قر رأينـا على هذا التصنيف للمسرحيـة - نوع أدبى يقبل فى جوهره التفسير الرمـزى ، بل إن ثقافة عصر النهضة كانت مشبـعة على كل مستوى وفى كل عمل أدبى (مهمـا كان نوعه) بالدلالات الرمزية ، وكما يقول لندلى فى مـقدمته "من الصعب أن نتصور أن شيكـسبير لم يكن يتوقع عندما أبدع شخصـيتى آريل وكاليبان أن تقبلا مثل هذا التفسير" (ص ٦٤) أما سبب معارضة النقد المعاصر لهذا التفسير وأشباهه، فربما كـان يرجع إلى أن كل تفسير رمـزى ، كما يقول أنجـوس فلتشر (Fletcher) فى كتابه **"القصـة الرمزية : نظرية إحـدى الطرائق الرمزية"** (١٩٦٤) يعتمـد فى جوهره على

الشكل الهرمى للسلطة (المراتبيّة) ، لا بسبب استخدامه للصور التقليدية فحسب ، وهى التى تنتظم فى أنساق مقابلات وتوافقات ، بل أيضًا لأن كل شكل هرمى للسلطة يتضمن سلسلة من الآمرين والمأمورين'' (ص ٢٢ - ٢٣) ولن أفيض فى هذه القضية فقد تعددت تفسيرات آرييل وكاليبان التى تؤكد صحة ما ذهب إليه فلتشر ، بل وتفسر لنا كثرة ما كتب عن 'علاقات السلطة' فى المسرحية استنادًا إلى أمثال هذه التفسيرات الرمزية ، وإن كان يجب أن نتوقف عند التفسير الذى اكتسب قوة فى القرن العشرين بسبب نشأة التحليل النفسى وذيوعه .

ألا نستطيع من هذه الزاوية أن نعتبر آرييل وكاليبان رمزين يكمل بعضهما البعض أو قل متكاملين ؟ معنى هذا أنهما يمثلان جانبين من شخصية پروسپيرو أكثر مما يمثلان شخصين متفردين على المستوى الواقعى ! لقد سبق أن أشرت إلى إمكان اعتبار آرييل رمزًا لطاقة الخيال فى ذهن پروسپيرو ، أى الطاقة التى تنفّذ وتجسّد الأفكار التى تدور بذهن پروسپيرو - وهو يقول بما يوحى بذلك ''أنا رهن فكرك !'' (٤/ ١/ ١٦٥) وهو يجعل الحياة تدب فى أى تصورات يبتكرها ذهن پروسپيرو ، بمعنى أنها تصبح مرئية وملموسة !

وأما كاليبان فما أيسر أن نقرنه بالأنا السفلى أو 'الليبيدو' أو ما كان يسمى فى الانجليزية 'id' ، فهى تفسر أحيانًا بالغريزة الحيوانية وأحيانًا بالطاقة النفسية المنبعثة منها (فى التحليل النفسى) أو قل إنه يمثل العاطفة المشبوبة الجائحة والجسد المتمرد - وهما ما يحاول پروسپيرو أن يتغلب عليه بل ويلغيه باستغراقه فى الدرس والتأمل للكون . وقد شهد القرن العشرون محاولات ناجحة لتقديم هذه الرؤية الرمزية ، أهمها - إبداعًا - قصيدة **البحر والمرآة** للشاعر أودن التى سبق الإشارة إليها ، وفيلم **الكوكب المحرم** الذى سبقت الإشارة إليه أيضًا .

وقد تطرق التحليل النفسى أيضًا للعلاقة الرمزية بين الأب وابنته باعتبارها علاقة أسرية ، والأسرة فى العصر الاليزابيثى كانت ذات قداسة خاصة ، ربما كانت مستوحاة من الصورة الدينية المعروفة ، أو كانت ذات دلالة أعمق على المستوى الإنسانى ، كما

تقول رُوث نيڤو (Nevo) فى كتابها **لغة شيكسبير الأخرى** (١٩٨٧) فهى تقول إنه لابد من ''إنقاذ'' الوالد وابنته من هذا الوهم الرائع ،

> بل أجمل الأوهام جميعًا ، وهو أن يعيش الوالد وابنته ، وحدهما معًا ، دون منافس يدعو للتحدى ، ودون تمرد يهددهما ، ودون فوران جنسى يدمر استمتاعهما الطهور بالجمال ، والطاعة ، والحب ، ومراعاة بعضهما البعض... وما ذاك إلا وهم من نسج التمنىّ ، مثل وهم الملك لير الذى يتمنى أن يغنى مثل طائر حبيس فى قفص مع كورديليا داخل السجن ، أو قل إنه وهم أى أب أو أم. (ص ١٣٣ - ١٣٤) .

والمقارنة التى تعقدها مع مسرحية **الملك لير** مقارنة تصبُّ مباشرة فى التفسير الرمزى لهذه العلاقة من وجهة نظر التحليل النفسى ، فتصوير الحرية فى صورة سجن من المفارقات التى تنطبق على جزيرة پروسپيرو أيضًا - فهى مكانٌ رُفع إلى مكانة الجنة ، وإن كان الفرار منه محتومًا !

ز - *التحليل النفسى*:

ويقول دعاة التحليل النفسى - ومن بينهم نقاد ومخرجون - أن على پروسپيرو أن يتخلى عن ابنته لمن يتزوجها ، وعليه من ثَمّ أن يعترف بأن لها حياة جنسية ، وهم يفسرون من هذا المنظور معاملته القاسية لفرديناند ، كأنما يرى فيه - على مستوى اللاوعى - منافسًا جاء ينتزع ابنته ! فهو يجمّد حركة سيفه فى الفصل الأول ، ويصر على العفة الكاملة قبل الزفاف فى الفصل الرابع ، ويفرض عليه عقوبة حمل الأخشاب ، كأنما يوازى فى اللاوعى بينه وبين كاليبان الذى حاول المساس بتلك العفة ، كما يقول داڤيد ساندلسون (Sandelson) فى دراسة له وردت فى كتاب بعنوان **تمثيل شيكسبير : مقالات جديدة فى التحليل النفسى** (١٩٨٠) من تحرير مرى م. شوارتز (Shwartz) وكوبيليا كان (Kahn) ، (ص ٣٣ - ٥٣) . وهو لا يسمح لفرديناند بالظفر بميراندا إلا بعد ''تهذيبه'' عن طريق الماصْك (الذى غابت عنه ڤينوس ربة الحب) ونلمح فى النص

إيحاءً بأن 'خسارة' الوالد بفقد ابنته توازى حزنه لـفقد آريل ، وهو يغادره فى الجزيرة ، مثلمـا يترك ابنته تعـود إلى نابولى ويذهب هو إلى ميـلانو ! وقد ذهبت مخـرجة للنص تدعى نانسى ميكلار (Meckler) إلى تجسيد هذا التـوازى على المسرح بإسناد دور آريل إلى فتاة فى العرض الذى قدمته **فرقة الخبرة المشتركة** عام ١٩٩٦ - ١٩٩٧ ، وقالت فى 'برنامج العرض' (الذى نسمـيه 'البامفليت' فى مـصر) إن مـيراندا هى العـامل الحفـاز (catalyst) فى القصة ، فلو كان من الممكن أن تظل طفلة إلى الأبد ، وفى جسد طفلة، لما كان هبوب العاصفة لازمًا !

والحديث عن التحليل النفسى - منهج اقتناص الإشارات اللفظية والحركية للاستدلال على مـا يمكن أن يكون وراءها من دوافع لا واعيـة و'عقد' نفسية نتـيجة الكبت وما إلى ذلك ، وهو المنهج الذى يرتبط باسم سيجموند فرويد ، عالم النفس الذى ابتدع المنهج وتسمـيتـه - حديث يطول ، وهو ملئ بالتناقـضات كـشأن كل منهج تفـسيرى يـقتنص الإشارات ولو كانت عابـرة أو غامضة ليقيم عليـها صرحًا رمزيًا تأويليًا يستخـدم فيه لغة العلم ، إذ إن ساندلسون المشار إليه يعود بعد زعم الموازاة بين فرديناند وبين كاليبان فى خيال پروسپـيرو فيزعم الموازاة بين پروسپيرو وفـرديناند فى خياله أيضًا ! بل إنه يُرجع إلى الموازاة الأخيـرة جانبًا من ''التوافق العمـيق الذى يميز **العاصفة**'' (ص ٤٧) وتقـول جانيت أدلمان (Adelman) فى كـتاب لهـا بعنوان ***خنق الأمـهات*** **(١٩٩٢)** إنها تأسف لتصوير شيكسبير لتلك السلطة الأبوية تصويرًا مـفزعًا (وهو النقد المعهود من جانب دعاة مذهب النقد النسوى) مـؤكدة أن پروسپيرو يغتـصب لنفسه دور الأم حين ''يخرج'' آريل من ''رحم'' الشجرة ، فـكأنما قد أخرجه من رحـمه هو ، أى كأنما ولده بـنفسه ! (ص ٢٣٧) .

ح - النقد النسوى :

عرض الكثـير من النقاد لـتهمـيش أدوار المرأة فى المسـرحية ، إذ لا ذكـر لزوجة پروسپيـرو ، ولا اهتمام بكلاريبيل التى تزوجت ملك تونس الإفريقى رغم أنفـها ، وأما

تصوير ميراندا فهو الذى أثار عداوة دعاة النقد النسوى إثارة عارمة ، إذ ترى ناقدات كثيرات أنها سلبية مطيعة توافق على ما يفرضه عليها والدها من "صون لعفافها" ولا تعترض على أن تكون قطعة شطرنج "تتبادلها الأيدى" فى المفاوضات السياسية بين الرجال ، بقبولها الزواج الذى يضمن توريث السلطة للرجال (وهو ما يتعرض للتهديد فى نظرهن من جانب كاليبان) . بل إن إحداهن وتدعى لورى جيريل لاينتجر (Leininger) تختتم دراستها التى تهاجم فيها المسرحية هجومًا ضاريًا ، وتوازى فيها بين كاليبان وبين ميراندا المقهورة ، بأن تكتب خاتمة للمسرحية تقولها ميراندا وفى ذيلها ما يلى :

لابد إذن من وضع يدى فى يد كاليبان

بل كل ضحايا الاستغلال وقهر الإنسان

حتى تتشابك أيدينا فى يد كاليبان !

وهى الخاتمة التى يجب فى رأيها أن تحل محل خاتمة پروسپيرو التى لا تشير إطلاقًا إلى ميراندا بل تنصب على مشكلة 'السلطة' عند بروسپيرو - التى تمثل فى رأيها سلطة الرجل 'الغاصب' ! (انظر مقالها بعنوان "شَرَكُ ميراندا : التعصب الجنسى والعنصرى فى مسرحية **العاصفة** لشيكسبير" فى كتاب بعنوان **دور المرأة** (١٩٨٠) حررته كارولين لينز (Lenz) وأخريات (٢٨٥ - ٢٩٤) . كما اتجهت إحدى الناقدات واسمها كيت شدجزوى (Chedgzoy) إلى افتراض خضوع كاليبان لسلطة الاستعمار فأقامت توازيًا جديدًا بين ميراندا وكاليبان قائلاً إن ميراندا تستمد القوة من أبيها المستعمر لموازنة ضعفها الأنثوى ، وكاليبان يستمد القوة من رجولته لموازنة ضعفه فى ظل الاستعمار ! (انظر كتابها **أطفال شيكسبير الأغراب** (ص ٩٩) وانظر كتاب لورا أ. دونالدسون (Donaldson) "**تحرير المذاهب النسوية من الاستعمار**" (١٩٩٢) حيث تستخدم تعبير 'عقدة ميراندا' فى فحص صورة ميراندا 'المركبة' التى أشارت إليها شدجزوى) .

ولكن النقد النسوى على هذا المنوال قد يدفعنا إلى التساؤل عما إذا كان من المشروع

أن يقيم الناقد نظرته لعمل أدبى على أساس القيم أو الأيديولوجيات السائدة فى عصره، وهو ما تفعله آن طومسون (Thompson) فى دراسة لها عن **العاصفة** فى كتاب **النقد النسوى : النظرية والتطبيق** (١٩٩١) من تحرير سوزان سيلرز (Sellers) إذ تنعى عليها 'الخنوع' والاستسلام لوالدها وإن كان ذلك يتخذ صورة ' الطاعة' التقليدية (ص ٥٤) . ويذكرنا لندلى فى مقدمته بأن ما يوصف بالانصياع ظاهرى فحسب ، فميراندا تثبت استقلالها حين تدفعها عاطفة الحب ، فتعارض والدها ، قائلاً إنها هنا تشبه هيرميا فى **حلم ليلة صيف** ، وهى ''تؤكد معارضتها له فى ف٣/ م١ حيث تقوض تمامًا محاولة أبيها للسيطرة عليها بأن تتزوج الرجل الذى تظن أنه يعترض عليه ، إذ إن ما يحدث فى الواقع هو زواج سرى وإن كان صحيحًا شرعًا فى هذا المشهد'' (ص ٧٢ من المقدمة) .

ويشرح لندلى ذلك فى حاشيته على الحوار التالى :

ميراندا : أنت زوجى إذن ؟

فرديناند : نعم ! بقلب يريده مثلما يريد العبد أن يتحرر !

هاكِ يدى !

ميراندا : وهاك يدى أيضًا ! وقد وضعت قلبى فيها ! الآن وداعًا !

(ف٣/ م١/ ٨٧ - ١٩٠)

فيقول إن شروط الزواج الملزم قانونًا فى انجلترا فى ذلك الوقت كانت تختلف عن أيامنا هذه ، ''إذ يقول مارتن إنجرام Martin Ingram ما يلى 'لم يكن الشرط الأساسى والجوهرى لرباط الزوجية الملزم قانونًا يتمثل فى الاحتفال الرسمى بالزفاف فى الكنيسة ، بل يقتصر على عقد (contract) يسمى باللغة الشائعة 'عقد العرس' (spousals) أو التثبُّت (making sure) أو ضم الأيادى (hand fasting) وهو الذى يجعل الرجل والمرأة زوجًا وزوجة حين يشيران إلى ذلك بكلمات فى الزمن الحاضر (per verba de praesenti)' (من كتاب *Church courts, sex and Marriage in England, 1570* -

1640 - الصادر عام ١٩٨٧ ، الصفحات ٩٠ - ٩٢)" ويستمر لندلى فى حاشيته قائلاً : "وقد فعل هذا فرديناند وميراندا (السطر ٨٥ وما بعده) وقد بُذلت جهود جبارة فى القرنين السادس عشر والسابع عشر لفرض الاحتفال بالزواج فى الكنيسة والحصول على موافقة الوالدين ، ولكن أمثال العقود المذكورة كانت لا تزال تعتبر ملزمة ، رغم المعترضين عليها ، وكثيرًا ما أدت إلى اتمام دخول الزوج بزوجته قبل أى احتفال علنى بالزفاف . وعلينا إذن أن ننظر إلى قلق پروسپيرو وحرصه على ضرورة ممارسة العروسين لضبط النفس (ف٤/ م١/ ١٥ - ٢٣، ٥١ - ٥٤) فى هذا السياق ، إذ كان يُعرف من مشاهدة ذلك اللقاء خلسة أن الزواج قد تم فعلاً". (ص ١٦٢ من طبعة المسرحية) .

وقد ترجمت هذه الحاشية كلها فى هذه المقدمة بدلاً من تلخيصها لأنها ذات دلالة جوهرية لمعنى الحدث ، حتى على المستوى الواقعى ، وبعيدًا عن تفسيرات المفسرين ، وإن كان ينبغى علينا ألا نبالغ فى مدى تمرد ميراندا على والدها ، فلابد أنها تشربت ثقافة عصرها (التى علّمها والدها لها - وأقرها جمهور المسرحية فى عصر شيكسبير) بشأن قيمة العفة ، فهى تقول لفرديناند "أقسم بعفتى / جوهرة صداقى" (ف٣/ م١/ ٥٤ - ٥٥) فهكذا كانت تقاليد العصر ، وإن وجدتها نصيرات النقد النسوى 'متخلفة' ! ولكن نصيرات النقد النسوى لا يعترضن على أقوال ميراندا نفسها بقدر ما يعترضن على ما يرينه من "تحكم پروسپيرو فى الحياة الجنسية لميراندا قبل تسليمها إلى فرديناند" - على حد تعبير آن طومسون فى الكتاب المشار إليه آنفًا ص ٥٠ ، وقد رد أحد النقاد على هذه الناقدة فقال إن هذه وجهة نظر منحازة ، حتى إذا أحسنّا تقديرها ، إذ إن پروسپيرو يدافع عن ابنته وينقذها من محاولة اغتصاب ، ويحاول أن يضمن أن الرجل الذى تقع فى غرامه يتمتع بمكانة لائقة وخلق كريم ، وهى طموحات معتادة فى الآباء ! ولعلنا لا ننسى أن پروسپيرو لا يحاول كبت ميول ميراندا الجسدية فى مقدمته للماصْك بل ميول فرديناند ، ويقول أحد النقاد إنه بذلك يعارض ازدواجية المعايير فى عصره وهى التى

كانت تعلى من شأن عفة المرأة إلى أقصى حد وتتهاون كثيراً فى موقف الرجل ، فكأنما يبشر بما قاله جون دَنْ (Donne) الشاعر فى أحدى مواعظه الشهيرة !

ويضيف لندلى فى مقدمته إلى هذه الأقوال أو 'التراشقات' بين دعاة النقد النسوى ومن يتهموهن بالمغالاة ، رأيا أراه جديراً بالتلخيص هنا ، فهو يقول إن ميراندا لا يمكن اتهامها بعدم الوعى برغباتها الجسدية ، فإن رد فرديناند على بروسبيرو فى ف٤/ م١/ ٥٤ - ٥٥ :

إن الثلوج البكر الباردة البيضاء

تحيط بقلبى وتخفف من وقدة كبدى

ودلالة التصوير فى رقصات رجال الحصاد مع الحوريات ، تتفق - فيما يبدو - مع افتراض ذلك العصر أن حرارة قلب المرأة لا تتولد تلقائيًا بل يشعلها زوجها ، ورغم أن ميراندا تقل صراحة عن جوليت فى التعبير عن شوقها إلى زوجها (انظر **روميو وجوليت** ف٣/ م٢/ ١) فإن ميراندا تعى تمامًا ما تقول إنها 'ترغب فى منحه' وأن عدم حصولها عليه 'يقتلها' (ف٣/ م١/ ٧٧ -٧٨) وهى لا تنتظر أن يشعل زوجها (أو خطيبها) نار الحب أو الرغبة ، بل تأخذ بزمام الحدث فى ذلك المشهد قائلة ''إننى زوجتك إن أردت الزواج منى'' ! ويختتم لندلى عرض وجهة نظره قائلاً ''وعلى هذا الأساس إذن ، فمن الممكن أن نقول إن المسرحية تصور ميراندا فى صورة أكثر استقلالاً مما يسمح به دعاة النقد النسوى'' (ص ٧٣ من المقدمة) . ونحن لا شك نذكر ما قاله كولريدج عن بناء هذا المشهد ، وقد سبق لنا إيراد مقتطف من حديثه عن 'البناء العضوى' (أو الحيوى) فى المسرحية ، ونضيف هنا أنه يعتبر المشهد تحفة رائعة بسبب إشراق عصيان ميراندا لأبيها لأول مرة ! (المرجع السابق ص ٢٢٧) مضيفًا أنه مشهد مصوّر بحذق بالغ ونقاء خلاب!

٨

لغة الشعر والمسرح :

وأنتقل فى الختام – خشية أن تطول 'المقدمة' إلى أبعد مما قدّرتُ لها – إلى مشكلة تتصل بهذه الترجمة العربية نفسها ، وكيف تصديت لهذا النص القصير نسبيًا ، والذى يتميز 'بالضغط' (condensation) الذى تزهو به لغة الشعر ، وبندرة 'الصور الشعرية' التقليدية ، واعتماد الحوار على الأبنية 'الحيوية' للشخصيات لا على التتابع المنطقى للأفكار وكل ذلك (وإن كان معروفًا فى العربية الفصحى) غير مألوف فى فنون اللغة العربية الحديثة ، ولأبدأ بإيضاح ما ذكرته فى مطلع المقدمة عن التقاء الشعر والمسرح وتضافرهما تضافرًا يصعب تفكيكه : إن البناء المسرحى هنا يأخذ من الشعر هيكل الاستعارة العام ، وهو الهيكل الذى يتبدى لنا – كما سبق أن أوضحت – فى الحدث الأساسى وعلاقة پروسپيرو بمن حوله ، ويتجلى فى ومضات الصور المتفرقة التى تمثل بناء داخليًا (نفسيًا) يتطور مع تطور الحدث إلى ذروة درامية ، ومثلما يأخذ المسرح من الشعر هيكل الاستعارة العام ، يأخذ الشعر من المسرح ملامح الصراع الدائر بين 'قوى' الفعل المسرحى ، فينزع أحيانًا إلى الانتظام بالتزام الوزن والقافية فى الأغانى مثلاً ، ليبرز لحظات التوافق الظاهرى المستمد من غلبة الموسيقى ، ولكنه يميل فى سائر العمل إلى التمرد على الانتظام ، فتخرج سطور كثيرة فى إيقاع يقارب إيقاع النثر ، بل ويتحول إلى نثر صريح فى عدة مشاهد ، اعتمادًا على 'الأبنية الحيوية' للشخصيات فى اللحظات الدرامية المختلفة ، أى على الحركة النفسية الداخلية لا على حركة الأفكار ! فإذا بالصور الشعرية القليلة وقد أسهمت فى تلك الحركة الداخلية ، وهو ما يغفله منهج كارولاين سپيرجون (Spurgeon) الإحصائى ، وتشير إليه روزموند تيوف (Tuve) فى دراستها للصور الإليزابيثية والميتافيزيقية .

خذ مثلاً إيقاع النظم المرسل (غير المقفى) فى بعض المشاهد (أى بخلاف الأغانى المنظومة المقفاة والمشاهد النثرية). إن فرانك كيرمود يقول محقًا إن هذا الإيقاع خافت لا

نكاد نستشعره ، كأنه وهم لا تكاد تدركه الأذن فى تدفق الأفكار ، (وهو يستخدم كلمتى ghostly و faint فى وصفه) مثل الصور التى يجرفها تيار الحدث (ص ٧٩ من المقدمة). ولكن شيكسبير يستند هنا ، بدلاً من الصور الممتدة (extended) التى اشتهر بها ، على الطباق والتكرار ، فيقدم لنا فى حديث فرديناند مثلاً فى مطلع الفصل الثالث سلسلة من المقابلات التى تجسد المفارقة التى تتميز بها هذه المرحلة من مراحل الحدث: متعة / ألم ، تافه / شريف ، جليل / صغير ، حياة / موت ، جهد / لذة ، رقة / قسوة . . . إلخ . وهى سلسلة تربط استعاريًا (أو رمزيًا) هذا 'الشريف' (ابن الملك) 'بالوضيع' - كاليبان ، العبد الذى يخدم سيده بإحضار الحطب لإشعال النار مثل فرديناند ! وهذا الربط الدفين يوازى ربطًا آخر يتكشف لنا فى غضون المشهد ، وهو كيف استطاع ذهن فرديناند تحويل 'عبودية نقل الحطب' (سطر ٦٢) (wooden slavery) التى يمثلها ما يقوم به فى خدمة (service) بروسبيرو إلى 'عبادة' (service) للحبيبة التى قال إنها 'ربة' من ربات الجزيرة ! والتورية فى الكلمة الانجليزية غير مباشرة بمعنى أنه لا يفصح عنها فى عبارة مباشرة بل هى مضمرة فى معنى الحدث الذى يكشف عنه حديثه **كله** ! أى إننا نشهد مفارقة لا على مستوى الصورة الشعرية المفردة ، بل على مستوى **حدث كامل** أدى إلى توازى الأضداد ، وبزوغ عاطفة تبرر هذا التوازى وتجعله مستساغًا !

ولن أتوسع فى تحليل بناء هذا المشهد القصير ، ولكننى أود أن أوضّح فحسب أن ضغط البناء هنا يشبه ضغط لغة الشعر ، فالبدايات التى تراعى ما يسمى 'باللغة الرسمية' تتوقف فجأة حين تفاجئ ميراندا حبيبها بسؤالها المباشر :

فرديناند : . . . فى اللحظة التى شاهدتك فيها أول مرة

طار قلبى إليك ، شوقًا لعبادتك ! وأقام لديك

حتى يستعبدنى ! ومن أجلك أصبحت حمالا صبورًا للحطب !

ميراندا : هل تحبنى ؟ (ف٣/ م١/ ٦٤ - ٦٧)

وبعد حوار يراعى ما أشرت إليه باسم 'اللغة الرسمية' المعهودة فى حوارات العشاق، تفاجئ ميراندا حبيبها من جديد بعبارة تفاجئنا أيضًا "إننى زوجتك إن أردت الزواج" (سطر ٨٣) وتتبعها بتشابك الأيدى الذى يتم به 'عقد' القران، كما أوضحت ذلك فى الفقرة المترجمة عن لندلى آنفًا، وتكرر له أنها على استعداد، إذا رفض الزوج منها، لقضاء عمرها خادمةً له/ أَمَةً له ـ أى إنها تكرر صورة عبودية الحب باستخدام التورية فى الكلمة الإنجليزية (serve)، بعد أن وازى هو بين المعنيين فى الحوار المقتطف هنا باستخدام كلمة (service) فى السطر ٦٥ وكلمة (enslave) فى السطر ٦٦!.

وأنا مدين بهذا الرأى إلى كتاب **شيكسبير وطبيعة المرأة** الذى كتبته چوديث دوزنبير (Dusinberre) عام ١٩٧٥ وأود أن أختتم هذا العرض لهذا المشهد القصير باقتطاف عبارة لها تقول فيها إن "شيكسبير يستخدم صورة العبادة المتبادلة للكشف عن طبيعة الحب ، لا ليكشف عن تصورات مسبقة عن طبيعة المرأة ، كشأن عبادة الرجل" (ص ١٥٧) ومن الطبيعى ألا يلقى هذا الكتاب إلا الهجوم من جانب دعاة النقد النسوى، وإن كان يتبنى فى الواقع وجهة نظر النقد النسوى 'المعتدل' أو الهادئ فى مراحله الأولى، قبل المغالاة والتشدد !

هذا المشهد وأمثاله إذن من المشاهد التى لا يلعب النظم اللفظى فيها دورًا كبيرًا ، بل يأخذ من الشعر ما سبق أن أسميته ضغط التعبير وهيكل الاستعارة العام الذى يكشف عنه الحدث ، ومن الطبيعى – والحال هكذا – ألا أضحى بدقة التعبير المضغوط نشدانًا لإيقاع النظم فى الترجمة العربية ، بل وجدت فى دقة الصياغة التى تحاكى ما يرمى إليه الأصل ما يكفى لإبراز خصائص الدراما الشعرية .

وأما استخدام النظم باعتباره العنصر الأساسى للشعر فى عدد كبير من المواقف ، وفى الأغانى المقفاة ، دون التفات مماثل إلى ضغط التعبير وسائر مظاهر الشعر المعروفة، فلقد جاريته فى الترجمة العربية بالنظم المقفى ، فأما الأغانى فوضعتها فى صورتها الأصلية ، فى شعر عمودى إن كان الأصل عموديًا ، وفى سطور متفاوتة الطول

إن كان الأصل كـذلك ، وأما 'القطَع' الأخرى التى يلعب فيهـا النظم دورًا كبيرًا (حتى دون قافية) ، مـثل مشهد الماصْك فى الفصل الرابع ، أو مناجاة پروسـپيرو للجنّيات فى الفصل الخامس وما يتلوها من استدعاء الموسيقى حتى تعيد 'المذهولين' إلى صوابهم ، فقد ترجمته بالشعر المرسل ، لأن ترجـمة الشعر فى نظرى لا تقتصر على تقديم المعنى دون الشكل ، فإذا كـان الشكل يقوم على الـنظم (لا على الضغط والدقـة) كان لابد من النظم !

وختامًا لـهذا العرض للقراءات الحـديثة لنص شيكسبـير ، أحيل القارئ إلـى كتاب أعـتبـره من أوفى ما كـتب فى الموضـوع وعنوانه : **حُرّيات جـديدة : النظرية [النقـدية الحديثة] والأدب الإنجليزى فى عصر النهضة** (١٩٩٢) ومؤلفه يدعى توم هيلى (Healy)، ويبين فيه أن علاقتنا بشيكسبير مثل علاقتنا بأى نص أدبى قديم من المحتوم "أن تتشكل مـن خلال التشابك المعقـد بين المـاضـى والحاضـر ، فلحظـات استقبال أو تلقى النص لا تقل أهمية عن لحظات إبداعـه أو إنتاجه" (ص ١١) أى إننا لم نعد نقتنع بمـا يزعمه أصحاب المدرسـة الشكلية بأن النص الأدبى عالم قائم برأسه خارج اللـحظة التاريخية ، وبأنه ذو نفوذ 'لا زمنى' لأنه يجسد حقـائق إنسانية 'لا زمنية' ، بل لقد سـقط الاستناد إلى التاريخ فى ذاته (أى حـقائق التاريخ 'الموضوعى' لو استطعنا تحـديدها بأى قدر من الدقة !) باعـتبـاره العامل الذى يضـمن التوصل إلى مـا كان يسمى بالمـعنى الأصلى أو الحقيقى (authentic) . . سقط التـاريخ بهذه الصـفة ، مثلمـا سقطت الثـوابت النقدية القديمة وحلت محلها نظريات نسـبية تجعلنا نزداد وعيًا بتدخل 'افتراضاتنا' التى تحكمها ثقافتنا فـى أى تفسير للنص ، بل لقد وصـل الأمر ببعض النقاد الذين بالغـوا فى أهمية 'لحظات التلقى' (المشار إليها) إلى الزعم بإنكار 'وجود النص فى ذاته' بل أبدلوه بسلسلة من 'صور النص' التى تتغير على امتداد التاريخ !

ويقول هيلى أيضًا إنه من الطبيعى أن نجد "أن انغماسنا فى الحاضر هو الذى يملى اهتمامنا بالماضى" (ص ١٠) على نحو ما رأينا من قراءات فى إطار 'ما بعد الاستعمار'، وعلاقـات القوة أو السلطة ، والتحليل النفـسى ، والنقد النسوى ، والـتفسيـرات الرمزية

وغيـرها مما خصـصت له الجانب الأكبر من هـذه المقدمة ، ولكن هذا لا يعنى إسـقاط التاريخ تمـامًا ، بمعنى اختبـار صحة ما يُفتـرض عن القرن السابع عشـر فى ضوء النص القائم بين أيدينا ، ولا يعنى أن النص عاجز عن ممارسة قدر من 'النفوذ' أو 'السلطة' (!) -- وهو ما ينكره أصحـاب النظرية (أى نظريات النقد الحديثة - بحـيث يمكنه أن يحدد لنا مدى اتفاق بعض السياقات التى يضعها المحدثون له معه أو افتراقها عنه .

ويقول لندلى فى مقدمته ''إذا كانت إزالة الحواجز بين النصوص المختلفة قد أثمرت فى السنوات الأخيـرة ثمارًا يانعة ووافرة ، فأَثْرَتْ تفـهمنا للتشكيل الثقـافى ، فإن الخطر الملازم لهـذه الإزالة هو تصور الألمعى أن أى شجـيرة دب !'' (ص ٨٢) أى إن نشـدان القراءة الثقافية وحدها للنصوص قـد يوقعنا فى أوهام أو تصورات خاطئة، ويضيف قائلاً: ''وهكذا أيضًا فإن الكثير من القراءات الحديثة العـهد للمسرحية ، على الرغم من إعلانها استحـالة تحديد معنى العمل ، تقـدم على تحديد معناه بصورة قـاطعة بل تتميـز بانحياز واضح فى القراءة التى تقدمها'' (نفس المرجع والصفحة) .

وتقـول آن بارتون (Barton) فى مقدمة طـبعتها للمسـرحية عام ١٩٦٨ إن **العاصفة** مسرحية ''كريـمة كرمًا لا حـدود له ! إذ سوف تسـمح بأى تفسـير - تقـريبًا - أو بأى 'مجموعة' من المعانى الـتى نفرضها عليهـا ! بل إنها سوف تجعل هذه المـعانى تسطع وتتوهج !'' (ص ٢٢) ولا شك أن المـسـرحيـة تشـيـر إلى نطاق واسع من القـضـايا و'اللغات' الثقافية والسيـاسية والاجتماعية ، وعلينا كما تقـول بارتون وكما يقول تيرنس هوكس (Hawkes) فى كتابه **ما نعنيه بشيكسبير** (١٩٩٢) أن ندرك تفاعلهـا وتشابكها ، حتى لا نحبس النص فى معنى واحد وهو خطأ نقدى ما أحرانا أن نتجنبه !

وأخيرًا فـأرجو أن أكون قد وفقت فى تقديم صـورة عربية صادقة للمسـرحية ، وأن تساهم المقدمة فى إيضاح ما قد يحتاج إلى إيضاح .

المشهد : جزيرة مهجورة

أسماء الشخصيات

ألونـــزو : ملك نابولى

سباستيـان : أخوه

پروسپيرو : دوق ميلانو الشرعى

أنطونيـــو : أخوه الذى اغتصب حكم دوقية ميلانو

فردينانـــد : ابن ملك نابولى

جونزالــو : شيخ مخلص يعمل مستشاراً للملك

آدريان وفرانشيسكو : من النبلاء

كاليبـــان : عبد شائه الخلقة ذو طباع وحشية

ترينكولــو : مهرج

ستيفانـــو : رئيس خدم القصر (ساقى الملك) سِكّير

ربـان سفينـة

ضابط السفينة

ملاحـــون

ميرانـــدا : ابنة پروسپيرو

إيريـــل : عفريت من الهواء

أيريـــس
سيـريـس
چـــونو
حـوريات
حصـادون

} من الجن

الفصل الأول

المشهد الأول

[سطح سفينة فى البحر] عندما يرتفع الستار تعلو أصوات الريح العاصفة ويومض البرق ويهـزم الرعد ، ثم يدخل ربان السفينة مع أحد ضباط السفينة]

الربان : أين أنت أيها الضابط ؟

الضابط : هنا يا سيدى ! ما الأخبار ؟

الربان : لا بأس! تحدث إلى البحارة! هيا! أسرع! وإلا جنحت السفينة! هيا أقول ! وأسرع !

[يخرج الربان]

[ويدخل الملاحون]

الضابط : أسرعوا أيها الأحباب! فليسرع كل إلى مكانه أيها الأحباب! أسرعوا !
نريد أن نطوى الشراع الرئيسى! وانتبهوا إلى صَفّارة الربان!
وأنت أيتها العاصفة ! هبّى حتى ينفجر صدرك، ما دام فى البحر متسع!

[يدخل ألونزو وسباستيان وأنطونيو وفرديناند وجونزالو وآخرون]

الونزو : أيها الضابط الك ريم ! خذ الحذر ! أين الربان؟ هيا ! أثبتوا أنكم رجال ! ١٠

الضابط : أرجوكم ! ابتعدوا عن ظهر السفينة !

انطونيو : أين الربان أيها الضابط ؟

الضابط : ألا تسمع صَفّارته ؟ عودوا إلى حجراتكم ! فأنتم تفسدون عملنا ! بل وتساعدون العاصفة !

جونزالو : لا أيها الكريم ! اصبر قليلاً !

الضابط : إذا صبر البحر علينا ! ابتعدوا أقول ! وهل تعبأ الأمواج الهادرة باسم الملك ؟ إلى حجراتكم ! لا تتكلموا ولا تزعجونا !

جونزالو : تذكر أيها الكريم من تحمله السفينة !

الضابط : مهما يكن فلن أحبه أكثر من نفسى ! أنت من كبار المسؤولين ! ٢٠ فإذا استطعت أن تأمر الريح والأمواج بالسكون حتى يعود الصفاء، فلن ألمس حبلاً آخر ! استعمل سلطتك ! أما إذا لم تستطع، فاحمد الله على نجاتك حتى الآن، وتهيأ فى حجرتك لأسوأ ما قد يحدث - إذا قدر الله حدوثه ! **[إلى البحارة]** وأنتم يا أحبابى ! أسرعوا ! **[إلى الركاب]** ابتعدوا عن طريقنا أقول !

[يخرج]

جونزالو : لكم أطمئن لهذا الرجل ! وأظن أن وجهه لا يحمل أى أمارة من أمارات الغرق ، بل كتب عليه أن يموت شنقًا ! أيتها الأقدار ٣٠ الكريمة ! أرجوك الإصرار على شنقه ! وليكن حبلُ مشنقته حبلَ النجاة لنا، فهذه الحبال لن تفيدنا! أما إذا لم يكن الشنق

مصيره، فقد كتب علينا الشقاء !

[يخرج مع الجميع]

[يدخل الضابط]

الضابط : أنزلوا الشراع من السارية العليا ! أسـرعوا ! حوّلوا الاتجاه حتى تسكن السفينة! **[تعلو الأصوات من حجرات السفينة السفلى]** لعنة الله على هذا العويل! إن أصواتهم أعلى من صوت الريح وأصوات البحارة .

[يدخل سباستيان وأنطونيو وجونزالو]

لماذا رجـعتم ؟ ماذا تفـعلون هنا ؟ هل نستـسلم ونغرق ؟ هل تريدون أن تغرقوا ؟

سباستيان : لعنة الله على لسانك السليط ! أيها الكلب النابح الكافر اللئيم ! ٤٠

الضابط : إذن فاعمل أنت بدلاً منى !

انطونيو : خسئت أيها الكلب! خسئت يا بن الحرام، أيها السليط الوقح! إننا لا نخاف الغرق قدر ما تخافه أنت !

جونزالو : أضمن لكم نجاته من الغرق ، حـتى ولو لم تزد قوة السفينة عن قشور البندق ، ولو اتسع خَرْقُها على الرّاقع !

الضابط : أوقفوا حركة السفينة ! أوقـفوها ! أنزلوا الشراعين معًا ! فلنتجه للبحر ! ولنبتعد عن الشاطئ ! ٥٠

[يدخل البحارة وملابسهم مبللة]

البحارة : **[معًا]** ضاع كل شيء ! إلى الصلاة! إلى الصلاة! ضاع كل شيء

[يخرجون]

الضابط : ألا بد لأفواهنا من برد الشراب ؟

جونزالو : إن الملك يصلى مع الأمير ! فلنساعدهم لأن قضيتنا واحدة !

سباستيان : لا أستطيع الصبر الآن !

انطونيو : لقـد فقـدنا أرواحنا بسبـب خداع هؤلاء السكارى ! وأنت أيهـا الوغد الواسع الشدقين - ليتك تـغرق وتظل راقدًا حتى يعلو المد وينحسر عشر مرات !

جونزالو : لن يمـوت إلا شنقًا ! حـتى لو أَقْسَمَتْ كلُّ قطرة على إغـراقـه وفغرت فاها لابتلاعه !

[أصوات مختلطة فى الخلفية - نتبين منها بعض الكلمات]

الأصوات : ارحمنـا يـا رب ! انشقت السفـينـة ! انشقـت السفينـة ! الوداع يا زوجتى ! الوداع يا أطفالى ! الوداع يا أخى! انشـقت السفينة! انشقت! انشقت ! ٦٠

[يخرج الضابط]

انطونيو : فلنغرق جميعًا مع الملك !

سباستيان : بل نذهب لوداعه ! **[يخرج مع أنطونيو]**

جونزالو : من ذا الذى يبادلنى ألف فرسخ من البحر بفدان واحد من الأرض القاحلة الجرداء - بأشواكها وقتادها أو أى شىء! فلتكن مشيئة الله وإن كنت أفضل الموت بغير البلل !

[يخرج]

نهاية المشهد الأول

المشهد الثانى

[الجزيرة - أمام صومعة پروسپيرو]

يدخل پروسپيرو وميراندا

ميراندا : إن كنتَ بالسحر يا أبى المحبوبَ قد جعلت المياه الطليقةَ
تهدرُ هذا الهديرْ ، فَخَفِّفْ من فَوْرتها !
وإخالُ أن السماء كانت ستمطر قارًا أسود
لولا أن البحرَ الثائرَ قد علا إلى خدّ السماءِ
فأطفأ نيرانَها ! ويحى ! لقد عانيتُ
مع من رأيتُهم يعانون ! فيا للسفينةِ الجميلةِ الغارقةْ !
(ولابد أن بعض النبلاء كانوا يركبونها)
لقد أصبَحَتْ حُطَامًا ! ويا لصيحاتِهم التى أصابتْ
قلبى فى الصميم ! ويا للمساكين الذين هلكوا !
لو كنتُ ربةَ سلطانٍ لكنتُ أغرقتُ ١٠
البحر نفسه فى الأرض قبل أن يبتلعَ تلكَ السفينةَ الجميلةَ
ومن تحملُه من البشر !

پروسپيرو : لا تَجْزَعى يا ابنتى ولا تَفْزَعى ، وقولى لقلبك الشفوق
إن السلامةَ كُتِبَتْ للجميع .

ميراندا : ويلى وويلهم !

پروسپيرو : بل لم يُصبْهم سوء ! وما فعلتُ ما فعلتُ إلا من أجْلِكِ
أنت يا حبيبتى ، ويا ابنتى التى تجهلُ من تكونْ ، وتجهل
موطنى الأصلى ، بل لا تعرف أكثر من كونى

بروسبيرو ، صاحب هذا الكهف المتواضع الفقير - ٢٠
والدك الذى لا يزيد عنه تواضعا وفقرًا !

ميراندا : لم يخطر لى أن أعرف أكثر من ذلك .

بروسبيرو : لقد حان الوقت لإخبارك بالمزيد . مُدِّى يَدَكِ
وانزعى ثوبىَ السّحرىَّ . هكذا !

[يخلع عباءته]

انتظرى هنا يا طاقتى السحرية . جففى دموعك واطمئنى !
واعلمى أننى أنا الذى دبرتُ ذلك التحطيمَ الرهيبَ للسفينة ،
وهو الذى أثار إشفاقَك وعطفَكْ ،
واستخدمتُ من الحيلِ السحريةِ التى أجيدُها
ما استطعتُ أن أكفلَ به السلامةَ للجميع ،
بل لم يفقدْ أحدٌ منهم شعرةً واحدةً من رأسه ، ٣٠
ونجا كل ركاب السفينة الذين كنتِ تسمعين صرخاتِهِمْ ،
وتشاهدين السفينة أثناء غرقها ! اجلسى الآن ،
فلابد أن أحيطك علمًا بالمزيد !

ميراندا : كثيرًا ما كنتَ تبدأُ فى إخبارى بمن أكون ،
ثم تتوقف وتتركنى أتساءل دون جدوى ،
قائلاً إن الوقت لم يحن بعد !

بروسبيرو : ها قد حانت الساعة ! بل إن هذه اللحظة تريدك أن
تفتحى أذنيك وأن تطيعى وتنتبهى . هل تذكرين أى شىء
عن الزمن الذى سبق مَجيئَنَا لهذا الكهف ؟

لا أظنك تذكرين ، فلمْ تكونى قد أكملْتِ الثالثةَ من عمرك ! ٤٠

ميراندا : بل أستطيعُ التذكر بالتأكيد !

بروسبيرو : وما الذى تذكرينَهْ ؟ هل تذكرين منزلاً آخر أم شخصًا آخر
أم صورةَ أى شىء ؟ حدثينى عما
لا يزال عالقًا بذاكرتك .

ميراندا : ما تحمله ذاكرتى بعيدٌ غائمْ ، بل أقربُ إلى الحلم
منه إلى الواقع ! ألم يكنْ يرعانى
أربعُ نساء أو خمسُ نساء ؟

بروسبيرو : صحيح ! بل وأكثر يا ميراندا ! ولكن كيف
يظل ذلك **حيًا** فى ذهنك ؟ وما الذى ترينه غير ذلك
فى هُوّةِ الزمنِ المعتمةِ السحيقة ؟ ٥٠
إن كنتِ تذكرين شيئًا قبل مجيئك إلى هذا المكان
فعسى أن تذكرى كيف جئتِ إلى هنا !

ميراندا : ذلك ما لا أذكره !

بروسبيرو : منذ اثنتى عشرة سنة يا ميراندا ، منذ اثنتى عشرة سنة
كان والدك دوق ميلانو ، وكان أميرًا ذا سلطان !

ميراندا : ألست أنت والدى إذن ؟

بروسبيرو : بلى ! كانت والدتك آيةً فى العفة والطهر ، وكانت تقول إنك
ابنتى ، وكان أبوك دوق ميلانو ، وكانت وَارِثَتُهُ الوحيدةُ أميرةً
لا تقلُّ عنه فى النُّبل وكرمِ المَحْتِدْ !

ميراندا : يالله ! أى إثْمٍ جاء بنا من ذلك المكان ؟ ٦٠

أم تُراها كانت عناية الله بنا ؟

بروسبيرو : هذا وذاك يا ابنتى ! لقد أتى بنا الإثم كما تقولين ،
ولكنّ عنايةَ الله ساندتنا هنا !

ميراندا : إن قلبى لَيَدْمَى حين أتأملُ الأحزان التى سببتها لك
وسقطت من ذاكرتى ! أرجوك أن تكمل القصة !

بروسبيرو : إن أخى المدعو أنطونيو ، وهو عمك -
وأرجو أن تنتبهى لما أقول - يا عجبا ! كيف يُقْدِمُ أخٌ
على مثل هذه الخيانة ؟ - لم أكن أحب فى الدنيا أحدًا ،
بعد نفسى ، أكثر منه ! وكنت عهدتُ إليه بتدبير
شئون دولتى ، وفى ذلك الوقت كانت ٧٠
دوقيةُ ميلانو أولى الدوقياتِ جميعًا
وبروسبيرو أعلى الحكام مكانةً لما ذاعَ عنه
من العزّةِ والمهابة ، وكان فى الفنونِ والآدابِ سبّاقًا
لا يدانيه أحد . ولما كنت قد شُغِلْتُ بالدرس والبحث
فقد ألقيتُ بأعباء الحكم على كاهل أخى ، وابتعدت
عن شئون الدولة ، وانتشيت بدراسة الأسرار والسحر ،
فإذا بعمك الخائن - هل تصغين إلى ما أقول ؟

ميراندا : بل بكل انتباه !

بروسبيرو : أقول إنه أحكم فن إجابة الطلبات ،
وفن رفضها ، فعرف من يُرَقّى ومن يمنع ٨٠
إذا تجاوز موقعه ، فأعاد إنشاء ما كنت أنشأته ،

وجعل الكل تابعًا له ، أو عدّل من هذا وذاك ،
فأعاد تشكيل كل شيء ! ولما كانت بيده مفاتيح
الوظائف والموظفين ، ضبط أوتار القلوب فى الدولة كلها
حتى تعزفَ ما يروقُ لأذنه من ألحان ، حتى أصبح
اللبلاب المتسلق الذى يحيط بجذع الشجرة ، شجرة إمارتى ،
فيمتص منها رحيق الخضرة والنماء . أنت لا تصغين !

ميراندا : بل أُصْغِى يا والدى الفاضل !

بروسبيرو : انتبهى إذن ! كنتُ قد أهملت شئون الدنيا ، وكرست نفسى
للدراسات السرية ، والارتقاء بذهنى ارتقاءً ٩٠
لا يُقَدّره العامّة حقّ قدره ، لولا ما تطلبه ذلك من عُزْلة
أيقظت فى أخى الخائن طبيعةَ الشّر ، فكانت ثقتى
فيه تشبه الوالد الصالح الذى أنجب
ابنًا فاسدًا ، وكان فساده عظيمًا
لا يماثله إلا صلاح الوالد العظيم ،
أى يماثل عظم ثقتى ، التى كانت بلا حدود ،
أو قولى كانت ثقةً مطلقة ! ولما أصبح السيد الجديد ،
بفضل ما تدره عليه أملاكى من دخل ، وكذلك
بفضل ما يتيحه له سلطانى ، بات
يصدق الكذب بترديده ، ١٠٠
وأوقع ذاكرته فى الخطيئة الكبرى
حين قَبِلَتْ أكاذيبه ، إذ أصبح يعتقد حقًا

أنه هو الدوق ! واستطاع من خلال التبديل
أن يكتسب المظهر الخارجى للحاكم
بكل امتيازاته ، فازداد طموحه - هل تسمعين ؟

ميراندا : قصتك يا والدى تشفى الأصمّ من الصَّمَمْ !

بروسبيرو : كان يريد إزالة الحاجز بين الدور الذى يمثله
وبين الممثل الذى يقوم بالدور ، أى أن يصبح فعلاً
دوق ميلانو ! وأما أنا المسكين ، فكانت دوقيتى
هى مكتبتى وحسب ! وأصبح يظن أننى أصبحت ١١٠
عاطلاً من كل سلطة زمنية ، فتآمر -
لشدة تعطشه للحكم - مع ملك نابولى ،
ووافق على تقديم الجزية السنوية له ، وإظهار الولاء له ،
وإخضاع تاج الدوقية الصغير لتاج نابولى الكبير ،
بحيث تركع له الدوقية ، التى لم تركع من قبل أبدًا لأحد ،
ركوعًا مُزْرِيًا ! وا أسفا عليك يا ميلانو المسكينة !

ميراندا : رحمتك يا ربى !

بروسبيرو : انظرى ما فعل وما نجم عن فعلته ، وقولى لى
إن كان يصح أن يكون لى أخًا !

ميراندا : سأخطئُ إن أسأْتُ الظَّنَّ بجدَّتى !
ولكنّ أرحامَ الصالحاتِ قد تحملُ شَرّ الأبناء ! ١٢٠

بروسبيرو : والآن إلى ما فعل ! كان ملك نابولى عدوا لدودًا لى ،
ولذلك فقد أصغى لطلب أخى واستجاب له ،

ووعده بأن يقوم - فى مقابل عهد الولاء والجزية
التى لا أعرف مقدارها - بطردى أنا وأهلى من الدوقية
على الفور ، وتعيين أخى فى حفل رسمى باذخ
دوقًا على ميلانو الجميلة ! وهكذا أعد أنطونيو
جيشًا من الخونة ، وفى الليلة التى رصدها القدر ،
فتح وكلاؤه أبواب ميلانو ،
وفى جنح الظلام طردونا مسرعين منها ، ١٣٠
وكنتِ أنت إلى جوارى تذرفين الدموع !

ميراندا : وا أسفا على ما حدث ! لا أذكر كيف بكيتُ ساعتها ،
لكننى سوف أبكى من جديد ! فالحادثةُ تعصر عينى عصرًا !

بروسبيرو : بل استمعى لباقى القصة ،
حتى آتى إلى حالنا الراهن ، ولابد من ذلك
حتى تكتسب القصة مغزاها !

ميراندا : لكن لماذا لم يقتلونا ساعتها ؟

بروسبيرو : سؤال فى محله يا فتاتى ! فالقصة تستدعيه !
لم يجسروا على ذلك يا حبيبتى ! ١٤٠
فلقد كان شعبى يحبنى حبًا شديدًا
ولم يريدوا للمؤامرة أن تحمل وَصْمَةَ لَوْنِ الدَّم !
لكنهم لَوَّنُوا غاياتِهِم الدنيئةَ بألوانٍ أَزْهَى وأجمل !
وبإيجاز أسرعوا بنا إلى ظهر سفينة
ورافقونا عدة فراسخَ فى البحر ؛ إلى حَيْث أعدّوا لنا

زورقًا باليًا ، لا حبالَ فيه ولا أشرعةَ ولا سوارى !
بل إن الفئران نفسها قد هجرته بالغريزة !
وألقونا فيه فجعلنا نصرخ فى وجه البحر
وهو يزأر فى آذاننا ، ونتأوه
فى وجه الريح التى أشفقت علينا واستجابت بآهاتها ، ١٥٠
فلم تَزِدْ قسوتُها عن عِتَابِ العُشاق !

ميراندا : لكم تحملتَ من المتاعبِ من أجلى !

بروسبيرو : بل كنتِ لى الملاكَ الحافظ ! كنت تبتسمين
وقد ألهمك الله الصبر ،
وأنا أَزِينُ البحر بقطراتٍ من الدموع المِلْحة ،
وأعبائى تُرغمُنى على الأنين !
وكانت بسمتُك تحيى روحَ الجَلَد والمثابرة فى نفسى
حتى أتحملَ ما تلا ذلك !

ميراندا : وكيف وَصَلْنا إلى البَرّ ؟

بروسبيرو : بالعناية الإلهية ! كان لدينا بعضُ الطعامِ والماء العذب ، ١٦٠
إذ كان جونزالو ، وهو من أشراف نابولى ،
قد عُيّن للإشراف على هذه المؤامرة ،
وكان طيبَ القلب ، فوضعهما فى القارب إلى جانب
الملابس الفاخرة ، والأقمشة ، والأدوات ، والضروريات ،
التى أفادتنا فائدة كبيرة ، كما أثبت كرم معدنه !
كان يعرف أننى أحب كتبى ، فوضع فى القارب منها

– ومن مكتبتى نفسها – مجلدات السحر التى أعتبرها
أغلى من دوقيتى كلها !

ميراندا : ليتنى أرى ذلك الرجل يومًا ما !

بروسبيرو : سأنهض الآن [**يرتدى عباءته من جديد**] ظلى أنت فى مكانك ١٧٠
حتى أنتهى من رواية أحزان البحر !
وصلنا إلى هذه الجزيرة ، وهنا أصبحت مُعلّمًا لك ،
فعلمتك أكثر مما تتعلمه غيرك من الأميرات ،
ممن يقضين وقتًا أطول فى اللهو ، ويبذل معلموهن رعاية أقل !

ميراندا : الحمد والشكر لله ! والآن أرجوك يا والدى
أن تجيب على السؤال الذى ما زال يقلقنى – لماذا
تسببت فى هبوب هذه العاصفة ؟

بروسبيرو : أرجو أن تكتفى بما سأفضى به : كان من غرائب المصادفات
أن ربة الحظ (التى أصبحت ترعانى) ساقت أعدائى
إلى هذا الشاطئ ، وكنت أعلم من قبل ١٨٠
أن ذروة سعدى تعتمد على طالع سعد مشرق ،
وأننى إذا لم أنتفع بقوته الآن أو أهملته
فسوف يذوى حظى إلى الأبد !
لا تطرحى الآن أية أسئلة أخرى [**يستعمل سحره لتنويمها**]
فالنوم يداعب جفنيك ، إنه كالخدر اللطيف
فلا تقاوميه ، وأعلم أنه لا خيار لك فى هذا !

[**تنام ميراندا**]

أقبل يا خادمى السحرى أقبل ! أصبحت مستعدًا لك !
اقترب يا آريل ! تعال هنا !

[يظهر آريل – يدخل]

آريل : مرحى سيدى العظيم ! مرحى سيدى المهيب !
حضرت لإجابة طلباتك فاطلب ما تشاء ! أن أطير ١٩٠
أو أسبح ، أو أقفز فى النار ، أو أركب
متن السحب المكوّرة! سوف ينهض بأصعب المهام التى تأمر بها
خادمك آريل ورفاقه من أبناء الجان !

بروسبيرو : قل يا عفريت ! هل نَفَّذْتَ حرفيًا أوامرى بإثارة العاصفة ؟

آريل : بالحرف الواحد يا سيدى ! ركبت سفينة الملك ،
كنت أقفز من مقدمتها ، إلى وسطها ، ثم إلى سطحها ،
وأدخل كل غرفة فى صورة لهب يثير الرعب !
كنت أنقسم أحيانًا إلى ألسنة من النار
حتى تلتهب فى عدة أماكن ، على السارية العليا
والقلوع ومقدّمة السفينة ، بحيث يستقل كل لهب بنفسه ٢٠٠
ثم تلتقى وتندمج ! لم تكنْ تفوقنى فى السرعةِ بروقُ چوبيتر ،
وهى التى تنذرُ بهزيم الرّعدِ القاصفْ ، بل كَادَ سَنَا بَرْقِى اللمّاحُ
يذهبُ بالأبصار ! كانت النيران وأصوات طَقْطَقَةِ
الكبرْيتِ المشتعلِ الهادرِ تحاصرُ – فيما يبدو – ربَّ البحرِ الجبار
وتجعلُ أمواجَه الجسورةَ ترتعد، بل وحربته الثلاثية المخيفة أيضًا!

بروسبيرو : قل لى أيها العفريتُ الجميل ! هل كان من بينهم

من أبْدَى الصلابةَ ورباطةَ الجأش ، فلم يُصبْه الضجيجُ
بلوثةٍ فى العقل ؟

آرييل : لم يَسْلَمْ أحد من حُمىّ الجنون ! بل سلك كل منهم
مسلك اليائس ! وألقى الجميع أنفسهم – فيما عدا البحارة – ٢١٠
فى البحر المالح وهو يُرْغى ويُزْبد ! لقد تركوا السفينةَ
التى جعلتُها شعلةً ملتهبة ! أما فرديناند ، ابن الملك ،
فقد انتصبَ شعرُ رأسِه ، فأصبحَ مِثْلَ عيدانِ القَصَبْ !
وكان أولَ من قَفَزَ فى الماء وهو يقول
"هل خَلَتْ جهنم من الشياطين فجاؤوا كلهم هنا ؟"

بروسبيرو : أحسنت أيها العفريت ! ولكن هل كان ذلك قريبًا من الشاطئ ؟

آرييل : كل القرب يا سيدى !

بروسبيرو : وهل نَجَوْا جميعًا يا آرييل ؟

آرييل : لم يفقدْ أحدٌ شعرةً واحدة ! ولم تتلوثْ ملابسُهم الواقية ،
بل على العكس ، ازدادت نُضْرة ، وفَعَلْتُ ما طَلَبْتَهُ منى ،
فَفَرَّقْتُهم فى جماعاتٍ فى أنحاءِ الجزيرة . وأما ابن الملك ، ٢٢٠
فقد أتيتُ به إلى البرّ بنفسى ، وتركتُه يبتردُ فى الهواء ،
ويتنهّدُ فى ركنٍ منعزلٍ من الجزيرة ، جالسًا .
وعاقدًا ذراعيه فى حزن على صدره هكذا !

[يحاكيه]

بروسبيرو : أَخْبِرْنى ماذا فعلت بسفينة الملك ، والبحارة ،
وباقى الأسطول ؟

آريل : سفينةُ الملكِ فى المرفأ سالمة ،
خبَّأتُهَا فى الخليج العميق ،
حيث استَدْعيتَنى مَرّةً فى منتصف الليل
لأحضر الندى من جزائر برمودا ، ذات الأعاصير الدائمة ،
كما خبّأتُ الملاحين فى مخازن السفينة ، ٢٣٠
حيث ينامون من شدة الإرهاق ومن تعويذتى السحرية ،
وأما باقى سفن الأسطول التى كنتُ فرقتُها
فقد اجتمَعَتْ من جديد ، وها هى تطفو
على صفحةِ الماءِ فى البحر المتوسط ، وقد سادها الحزنُ ،
فى طريقِ عودتها للوطن فى نابولى ،
بعد أن ظَنّ الملاحون أنهم شاهدوا غَرَقَ سفينة الملك ،
وهلاكَ ذلك الرجل العظيم نفسه !

بروسبيرو : اسمع يا آريل ! لقد قمت بالمهمة خير قيام ، ولكن هناك المزيد ! كم الساعة الآن ؟

آريل : تجاوزنا منتصف النهار !

بروسبيرو : بساعتين على الأقل ! يجب أن نستغل الوقت حتى السادسة خير استغلال ٢٤٠

آريل : عملٌ آخر ؟ ما دمت تكلّفنى بالمزيد ، دعنى أذكرك بوعدك الذى لم تنجزْه حتى الآن !

بروسبيرو : ماذا أغضبك الآن ؟ ماذا تريد ؟

آريل : حريتى !

بروسبيرو : قبل انقضاء المدة المحددة ؟ محال !

آرييل : أرجوك تذكّر أننى خدمتُك على أفضل وجه ،
لم أكذبْ ، ولم أُخطئْ ، ودون شكوى أو تذمر !
لقد وَعَدْتَنى بإنقاص المدة سنة كاملة !

بروسبيرو : وهل نسيتَ العذابَ الذى خلّصْتُكَ منه ؟ ٢٥٠

آرييل : لا !

بروسبيرو : بل تنسى ذلك ! وتستكثرُ أن تمشى على الطين فى
قاع البحر المالح العميق ، أو تركب متن ريح الشمال الباردة ،
أو تؤدّى لى المهامَّ فى عروقِ الأرضِ التى جَمّدَها الصقيع !

آرييل : لا يا سيدى !

بروسبيرو : لا تكذبْ أيها الخبيث ! هل نسيتَ الساحرة الشريرة –
سيكوراكس ؟ تلك التى تقوّسَ ظهرُها
شيخوخةً وحسدًا ! هل نسيتَها ؟

آرييل : لا يا سيدى !

بروسبيرو : بل نسيتَها ! أين وُلِدَتْ ؟ تكلّم ! قل لى الآن ! ٢٦٠

آرييل : فى مدينة الجزائر يا سيدى !

بروسبيرو : حقًا!؟ لابد أن أذكّرك بما كنت عليه مرة فى الشهر !
فأنت تنسى ! كانت سيكوراكس هذه ساحرة ملعونة ،
وقد نُفيت من الجزائر بسبب شرورها العديدة ،
وفظائع سحر لا تحتملها مسامع الإنسان ،
وقد نَفَوْها ولم يحكموا عليها بالإعدام لسبب ما !

صحيح ؟

آريل : نعم يا سيدى

بروسبيرو : وقد أتى البحارة بهذه العجوز التى حَمَلَتْ
فكست الزرقة جفونها وتركوها هنا ! وكنت أنت ، كما ٢٧٠
قلت لى ، خادمًا لديها قبل أن تصبح عبدًا لى !
ولكنك كنت عفريتًا رقيق الإحساس ، فرَفَضْتَ
تنفيذ أوامرها الأرضية الكريهة ، فثارت ثائرتها ،
واستعانت بمساعديها الأشداء ، وحَبَسَتْكَ
فى شق شجرة من أشجار الصنوبر ،
فأطبق عليك الشق ، وظللت تتألم فيه حبيسًا
طيلة اثنتى عشرةَ سنة !
وماتت الساحرة فى أثنائها ، وتركتك فى الشق !
ولكم صَدَرَتْ منك أناتُ الألم المتوالية السريعة ٢٨٠
مثل ضرباتِ عجلة الساقيةِ للماء !
ولم تكنْ الجزيرة قد شَرُفَتْ بوجهِ إنسانٍ
يخطو على ظهرها ، باستثناء ذلك الابن الذى وَلَدَتْهُ هنا !
ذلك الجرو الأرقط !

آريل : نعم ! كاليبان ! ابنها !

بروسبيرو : نعم ! ذلك الغبى ! كاليبان هذا الذى أصبح خادمًا لى .
لا يعرف خيرًا منك مدى العذاب
الذى وجدتك فيه ! كنتَ تئنُّ أنينًا

يجعل الذئاب تعوى ، ويخترق صدور الدببة التى
لا يهدأ لها غضب ! لقد كان عذابًا جديرًا
بمن حُقّتْ عليهم اللعنة ، ولم يكن بمقدور سيكوراكس ٢٩٠
أن تنجيك منه ! بل إن قوة سحرى أنا –
عندما وَصَلْتُ وسَمِعتُكْ – هى التى فَلَقَتْ شجرة الصنوبر
وأخْرَجَتْكَ منها !

آريل : وأنا لك شاكر يا سيدى !

بروسبيرو : إذا تَذَمَّرْتَ من جديد فسوفَ أشقُّ شجرةَ بلوطٍ
وأحشُرُكَ فى الشّق وَسْطَ عُقَدِ الفروع
حتى تعوى اثنى عشر شتاءً كاملة !

آريل : اغفرْ لى يا سيدى ! ولسوف أطيعُ أوامرك
وأقوم بمهامِّ العفريتِ بكرمِ النبلاء !

بروسبيرو : إن صَدَقْتَ أطْلَقْتُ سراحَك بعد يومين !

آريل : هكذا يكونُ كرمُ سيدى النبيل ! ماذا أفعل ؟ ٣٠٠
قل لى ! ماذا أفعل الآن ؟

بروسبيرو : اذهبْ وتحوّلْ إلى صورةِ حوريّةٍ
من حوريات البحر ! وبحيث لا تراك إلا
عيونُنا أنا وأنت فقط ! كن خَفيًّا
على كل عين أخرى ! اذهبْ واتّخذْ هذا الشكل
وارجعْ إلينا به ! اذهب ! هيا ! انطلقْ بهمّة !

[يخرج آريل]

اصحى الآن يا حبيبتى ! استيقظى ! لقد نمْتِ طويلاً !

ميراندا : [**تصحو**] آه ! غرابةُ قصَّتِكَ أثْقَلَتْ جفونى !

بروسبيرو : انفُضى النومَ عنك ! هيا بنا !

سوف نزور كاليبان – عبدى – وإن لم يُجبْنَا يومًا ٣١٠

إجابة طيبة !

ميراندا : إنه وَغْدٌ يا أبى ، ولا أُحِبُّ أن أراه !

بروسبيرو : فليكنْ ! ولكنّ أحوالنا لا تسمح لنا أن نستغنى عنه !

فهو يوقد لنا النار ، ويأتينا بالحطب ،

ويقوم بوظائفَ مفيدة لنا . أنت يا عبد ! كاليبان !

أنت يا طين ! تكلم !

كاليبان : [**من خارج المسرح**] لديكم حطب كافٍ فى الكهف !

بروسبيرو : اخرجْ من كهفك أقول ! لدى مهمةٌ أخرى لك !

اخرجْ أيتها السلحفاة ! متى ؟

[**يعود آريل فى شكل حورية بحرية**]

آه ! آريلُ ! ما أبْدَعَكَ أيها العفريت ! وما أشدَّ ذكاءك !

تعالَ حتى أهْمِس فى أذنك ! ٣٢٠

آريل : سمعًا وطاعة يا مولاى !

[**يخرج آريل**]

بروسبيرو : كاليبان ! يا عبدًا مسمومَ اللسان ، أنْجَبَهُ الشيطانُ نفسه

من أُمّك الساحرةِ الخبيثة ! أُخْرجْ من كهفك الآن !

[**يدخل كاليبان**]

كاليبان : فلينزلْ عليكما أخبثُ ندىً جَمَعَتْهُ أمىّ
بريشِ الغرابِ من المستنقعِ الفاسدْ ! ولتهبَّ عليكما
الريحُ الجنوبيةُ الغربيةُ وتملأ الجسدَ بالبثور !

بروسبيرو : سأعاقبُك على هذا بتقلّصاتٍ ووَخَزَاتٍ تحبسُ
أنفاسَكَ بالليل ! وبأشواكِ قنافذِ العفاريتِ حتّى الصباح !
لسوف تَلْسَعُكَ مثل إبَرِ النحل الذى
يملأ قُرْصَ العَسَل ، وكُلُّ لَسْعَةٍ أشدُّ إيلامًا ٣٣٠
من إبَرِ النّحل الذى يصنُع ذلك القُرْص !

كاليبان : دعنى أتناول غَدَائى ! لقد وَرِثْتُ هذه الجزيرةَ عن أمىّ
سيكوراكس ، وها أنت تَغْتَصِبُها منى !
لقد تغيرتَ كثيرًا ! فعندما جئتَ أول الأمر كنتَ عطوفًا علىّ ،
ترعانى خير رعاية ، وتقدم لى الماء الحافل بألوان التوت ،
وتعلمنى اسم الضوء الأكبر الذى يتوهج بالنهار ، والأصغر الذى
يسطع ليلاً ، فأحْببتُك ، وأطلعتُك على
أحوال الجزيرة كلها ، على ينابيع الماء العذب ،
والبرك المالحة ، والأراضى الخصبة والقاحلة ، ٣٤٠
فليتنى ما فعلت ! بل علىّ اللعنة لذلك !
وها أنذا أدعو عليكما بكل خبائثِ سحرِ سيكوراكس !
ولتنقضّ عليكما الضفادعُ والخنافسُ والخفافيش !
وهل لكما من الرعية غيرى ؟ لقد كنتُ الملكَ الأوحدَ
على ذاتى ، فإذا بكَ تحبسنى فى هذه الحَظِيرة الصَّخْرِيّة الصّمّاء

وتحرمنى من بقية الجزيرة !

بروسبيرو : أيها العبد والكذّاب الأشرْ ! يا من يستجيب للعصا
لا للعطف ! لقد عاملتُك رغم انحطاطك بشفقة ورحمة !
وأسْكَنتُكَ معى فى الكهف حتى تَطَاوَلْتَ وحاولتَ انتهاكَ
عِفَّةَ ابنتى ! ٣٥٠

كاليبان : مرحى مرحى ! ليتنى نجحت ! لو لم تَمْنَعْنى
لامتلأت الجزيرة بِذُرِّيَّةِ كاليبان !

ميراندا : عبدٌ حقيرٌ من المحال أن يُطْبَعَ فيه الخير ،
بل هو قادر على تقبل كل شر ! لقد رثيت لحالك ،
واجتهدت حتى علمتك الكلام ، وكنت أُعَلِّمك فى كل ساعة
شيئًا جديدًا ! وعندما كنت تجهل أيها المتوحّشُ
معنى ما تقول ، بل تُردِّد أصواتًا
لا معنى لها مثل الحيوان الأعجم ،
وَهَبْتُكَ الكلمات التى تُفْصِحُ بها عن مقاصدك ،
ولكنّ دناءةَ طبعكَ ذاتُ حقارة ٣٦٠
ترفضُ الطبائعُ الكريمةُ أن تُزاملها ،
على الرغم مما تعلمتَهْ ، وهكذا كنت جديرًا
بالحبس فى هذه الصخرة ، وإن كنت تستحق
ما هو أنكى من السجن !

كاليبان : بفضل تعليمى اللغة ، أصبحتُ أعرفُ كيف
أسبُّ وأشتم ! فليكنْ الطاعونُ الأحمرُ

جزاءَ من علّمنى اللغة !

بروسبيرو : انطلقْ يا ابن الساحرة ! أحضرْ الحطبَ وأسرعْ !
فهناك مهامٌّ أخرى ! أتستخفُّ بكلامى يا شرير ؟
إن أهملتَ الواجبَ أو قمتَ به على مَضَضٍ		٣٧٠
فسوفَ أصيبُ عضلاتك بالتقلّصات المؤلمة ،
وأملؤ عظامَك بالأوجاع ، حتى ترتفعَ صيحاتُك الهادرة
فترتعد الوحوش لسماعها بباب كهفك !

كاليبان : لا لا أرجوك ! [**جانبًا**] لابد أن أطيعَهُ ! فقوة سحره
قادرةٌ على هزيمةِ ربّ الشرّ الذى علَّمَ والدتى
واسمه سيتبوس ، بل واستعباده !

بروسبيرو : هيا أيها العبد انطلق !

[يخرج كاليبان]

[يعود آريل ، فى ثوب الاختفاء ، يعزف الموسيقى
ويغنى ، وفرديناند يتبع صوت الموسيقى داخلاً]

اغنية آرييل

هَــيَّا هَــيَّا لِلــرَّمْلِ الأَصفَــرْ
ولــيُمْسِكْ كُـلُّ بـيــــدِ الآخَرْ
واحنُوا الـقَامَاتِ تحـيــةَ حُبّ
مــن عِنْدِ الــشَّفَةِ إلــى الــقَلْب		٣٨٠
فَــإذَا هَــدأَ الـمَــوْجُ الـثَّائِرْ
نَرْقُــصُ رَقْصَ الـحَــذِقِ الـمَاهِرْ

أيّتـــهـــا الـجنّيّاتُ الـحُلْوَهْ
رَدِّدْنَ قـــــــــرارَ الـغُنْـوَهْ
أَصْغُوا أَصْغُوا

القرار : هَوْهَـــوْ ! هـــوْ هـــوْ !

آرييل : هـــذا كَلْبُ حِرَاسَتِنــا يَنْبَحْ

القرار : كـوكو كـوكو ! كـوكـو كوكـو !

آرييل : هـذا الـدِّيـكُ الـمزْهُو يَصْدَحْ !

فرديناند : تُرى أيـنَ أسْمَعُ هـذا الـغِنَاءْ ؟
أفِى الأرْضِ أمْ فـى ثَنـايَا الـهَوَاءْ ؟
ولكـنْ تَوَقَّفَ صـــوتُ النَّغَمْ !
وكـــانَ ولا شَكَّ لَحْنَ وَلاَءِ
لربٍّ على أرضِ هذى الـجـزيرهْ ! ٣٩٠
وكنـتُ جلستُ عـلى الشَّطِّ أبـكِي
وفــاةَ الـمليكِ الـغَرِيقِ . . أبِي !
فــإذْ باللُّحـونِ تَســيـرُ الهُوَيْنَا
علـى صَفْحَةِ المَاءِ تَنْســابُ جَنْبِي
تُخَفِّفُ من غَضْبَةِ الـمــاءِ حَوْلِي
وتمــسحُ بالـلَّحْنِ أحْزَانَ قَلْبِي
بـإيـقَاعِهَا الـعَذْبِ مـنْ كُلِّ صَوْبِ
وإذْ بى أَسيــرُ وَرَاءَ الـلُّحـونْ
بلـى ! إنهـا قـــد أتت بى هـنا

لحيثُ انتهى صوتُ ذاكَ النَّشيدْ
ولكنْ لأَسْمَعْ فها هُوَذَا مِنْ جَدِيدْ !

اغنية آرييل

قـاماتٌ خـمسٌ كـاملةٌ عُمْقُ فِرَاشِ
أبـيـكَ الرّاقِدِ فـى قَاعِ الـبَحْرِ الآنْ
مِنْ عَظْمِ الوَالِدِ يَنْمـو الـمَرْجـانْ
عَيْنَاهُ تَحَوَّلَتَا فَهُمَا هَاتَان الـلُّؤْلُؤتَانْ
لا يَذْوِى شىءٌ من ذاكَ الإِنْسـانْ ٤٠٠
إلاّ وتحـوّلَ فى البَحـرْ إلَىَ
شَىْءٍ غـالٍ وغَرِيبِ الـشَّانْ !
فإِذَا مَضَت الساعةُ دَوَّى صوتٌ رنّانْ:
ناقوسُ النَّعْيِ بأَيْدِي حُورِيّاتِ البَحْرْ

القرار : دِنْدِنْ دِنْدِنْ !

آرييل : أَصْغُوا ! إنّى أَسْمَعُهَا الآنْ !

القرار : دِنْدِنْ دِنْدِنْ - دِنْدَانْ !

فرديناند : إن الأغنية تشير إلى أبى الغريق !
لا ! ليس ذلك من أصوات البشر ، ولا من ألحان
الأرض ! إذ أسمعها الآن فوق رأسى ! ٤١٠

بروسبيرو : **[إلى ميراندا]** ارفعى ستائر عينيك ذوات الأهداب
وقولى : ماذا تبصرين أمامك ؟

ميراندا : ما هذا ؟ عفريت من الجن ؟ يا عجبًا كم يتلفت حوله !

صدقنى ! لقد اتخذ صورة إنسية جميلة ، ولكنه عفريت !

بروسبيرو : لا يا فتاتى ! إنه يأكل وينام ويتمتع بالحواس
مثلنا تمامًا ! هذا الفتى الذى تَرَيْنَهُ
كان على ظهر السفينة التى غَرِقَتْ ، ولولا ما اكتساه
من حُزْن – فالحزن يَنْهَشُ الجمال – لقلتُ إنه وسيم !
لقد فَقَدَ رفاقه ، ويجوب الأرجاء بحثًا عنهم !

ميراندا : أكاد أقول إنه مَلَكٌ كريم ! ٤٢٠
فلم أشاهد بين البشر من يدانيه سموًا !

بروسبيرو : [جانبًا] يبدو أن سحرى قد نجح ، وبالصورة التى
أريدها ! أيها العفريت ! أيها العفريت البديع ! سأطلق
سراحك بعد يومين مكافأةً على ما فعلت !

فرديناند : [يرى ميراندا] هذه ولا شك هى الرَّبة التى عُزِفَتْ لها
تلك اللحون ! اقبلى دعائى وأخبرينى إن كنت تقيمين هنا ،
وأرشدينى إلى سبل العيش فى هذه الجزيرة !
أما مطلبى الأول ، وإن ختمت به مطالبى ،
فهو أن أعرف منك – يا أعجوبة الدنيا – ٤٣٠
إن كنت متزوجة أم لا ؟

ميراندا : لست أعجوبة يا سيدى ولست متزوجة !

فرديناند : تتكلمين لغتى ؟ يا عجبًا ! أنا أعلى من يتحدث بها
وليتنى الآن بين أهلها

بروسبيرو : لا أفهم ؟ أعلاهم ؟ وماذا يكون موقفك

لو سمعك ملك نابولى تقول هذا الكلام ؟

فرديناند : أظل كما أنا ، فى وحشتى ، أتعجب من حديثك
عن ملك نابولى ! أما إذا كان يسمعنى فلا شك فى ذلك !
فلقد أصبحت ملك نابولى ، بعد موت أبى الذى أبكيه ،
بعيون لا تجف دموعها ، بعد أن شاهدته يغرق !

ميراندا : وا أسفا !

فرديناند : بل وجميع الكبار معه ، مثل دوق ميلانو وابنه الجميل ! ٤٤٠

بروسبيرو : **[جانبًا]** يستطيع دوق ميلانو وابنته الأجمل أن يعارضاك
فى ذلك ، ولكن الوقت غير مناسب ! لقد تبادلا الحب
من أول نظرة ! آرييل الرقيق ! سأطلق سراحك
لقاء ما فعلت ! **[إلى فرديناند]** تبقى كلمة يا سيدى !
أظن أنك ارتكبت خطأً ما ! كلمة على انفراد !

[يهمس له على انفراد]

ميراندا : لماذا يكلمه أبى بهذه الخشونة ؟ إنه ثالثُ رجلٍ
أراه فى حياتى ! وأولُ من يخفقُ قلبى بحبه !
فليشفقْ علينا والدى ، حتى يميلَ إلى ما أميلُ إليه !

فرديناند : إن كنتِ لم تتزوجى بعد ، ولم يرتبطْ قلبُك بأحد ، ٤٥٠
فسوف أجعلُكِ ملكةً على نابولى !

بروسبيرو : صبرًا يا سيد ! لم أحادثْك بعد !
[جانبًا] كلاهما تحت سلطان الآخر ، ولكن الأمر يجرى
بسرعة لا تليق ، ولابد أن أضع بعضَ العقباتِ

في سبيله ، فما يسهلُ الحصول عليه تهبطُ قيمتُه !
[إلى فرديناند] كلمة أخرى أقول ! وآمُرُكَ أن تُصْغِىَ إلىّ !
إنك تغتصبُ لقبَ غيرِك ، وما جئتَ هذه الجزيرةَ
إلا كجاسوسٍ يطمعُ فى انتزاعها من يدى أنا .. مالكها !

فرديناند : كلاّ ! وأقسمُ بحقّ رجولتى !

ميراندا : لا يمكن للشّر أن يقيمَ فى مثلِ هذا المعبدِ الجميل ! ٤٦٠
فإذا كان لروحِ الشّر مثلُ هذا المَسْكَنِ الجميل
فسوف يطردُها الخيرُ ويحلُّ مَحَلَّها فيه !

بروسبيرو : اتْبَعْنى ! لا تُدافعى أنتِ عنه ، فهو خائن ! هيا !
سأوثِقُ قدميك وعنقك معًا !
سأسقيك ماء البحر ، وأُطْعِمُكَ محار الجداول والغدران ،
والجذور الذابلة ، وقشور ثمار البلوط ! اتبعنى !

فرديناند : كلاّ ! لن أقبلَ هذا الطعامَ والشراب حتى
أرى لعدوى سلطانًا أقوى !

ميراندا : أرجوك يا والدى الحبيب ! لا تتهور فى إيذائه ٤٧٠
فهو ذو نبل ولا يعرف الجبن !

بروسبيرو : عجبًا ! طفلتى تعلمنى ؟ أغمد سيفك يا خائن !
يا من تتظاهر بالشجاعة ولا تجرؤ على الضرب !
فلقد شل الشعور بالذنب ضميرك ! كفى هذا التأهب للدفاع !
إذ أستطيع تجريدك من السيف بهذه العصا !

ميراندا : أتوسل إليك يا أبى !

بروسبيرو : ابتعدى يا ابنتى واتركى ملابسى !

ميراندا : أشفق عليه سيدى ، وأنا أضمنه لك !

بروسبيرو : اسكتى ! لو قلت كلمة أخرى فسوف أُعَنِّفُكِ ،

بل وأغضب منك ! يا عجبًا ! هل تدافعين عن محتال ؟ كفى ! ٤٨٠

تظنين أنه لا يوجد مثيل له ، لأنك لم تشاهدى قبله

إلا كاليبان ؟ يا لك من بلهاء !

إذ قورن هذا بمعظم الرجال بدا مثل كاليبان !

وإذا قورنوا به كانوا ملائكة !

ميراندا : قل إذن إن مشاعرى فى غاية التواضع ،

فلا أطمح إلى من هو أوسم !

بروسبيرو : [**إلى فرديناند**] هيا معى، وأَطِعْنِى! فقد ارتخت عضلاتك تمامًا!

بل فقدت قوتها وأصبحت مثل عضلات الأطفال !

فرديناند : هذا صحيح ! فالقيود تشد قواى كلها كأننى أحلم !

ولكن فقدان والدى ، والضعف الذى أحسه ، ٤٩٠

وغرق جميع أصدقائى ، وتهديدات هذا الرجل

الذى يخضعنى لسيطرته – كل هذا يهون إذا استطعت ،

وأنا حبيسٌ ، أن أشاهد هذه الفتاة ، ولو

مرة كل يوم ! فلينعم الأحرار بأركان الأرض !

أما أنا فتكفينى حدود هذا السجن وحسب !

بروسبيرو : [**جانبًا**] نَجَحَتْ الخُطة ! [**إلى فرديناند**] هيا معى !

[**إلى آرييل**] أحسنت صنعًا يا آرييل الرائع! [**إلى فرديناند**] اتبعنى!

[إلى آرييل] استمع إلى ما سوف أكلفك به من مهام !

ميراندا : [إلى فرديناند] اطمئن ! طبع والدى أفضل يا سيدى

مما يوحى به حديثه ! وليس من عادته ٥٠٠

أن يفعل ما فعل الآن !

بروسبيرو : [إلى آرييل] ستنعم بحرية الرياح فى الجبال ،

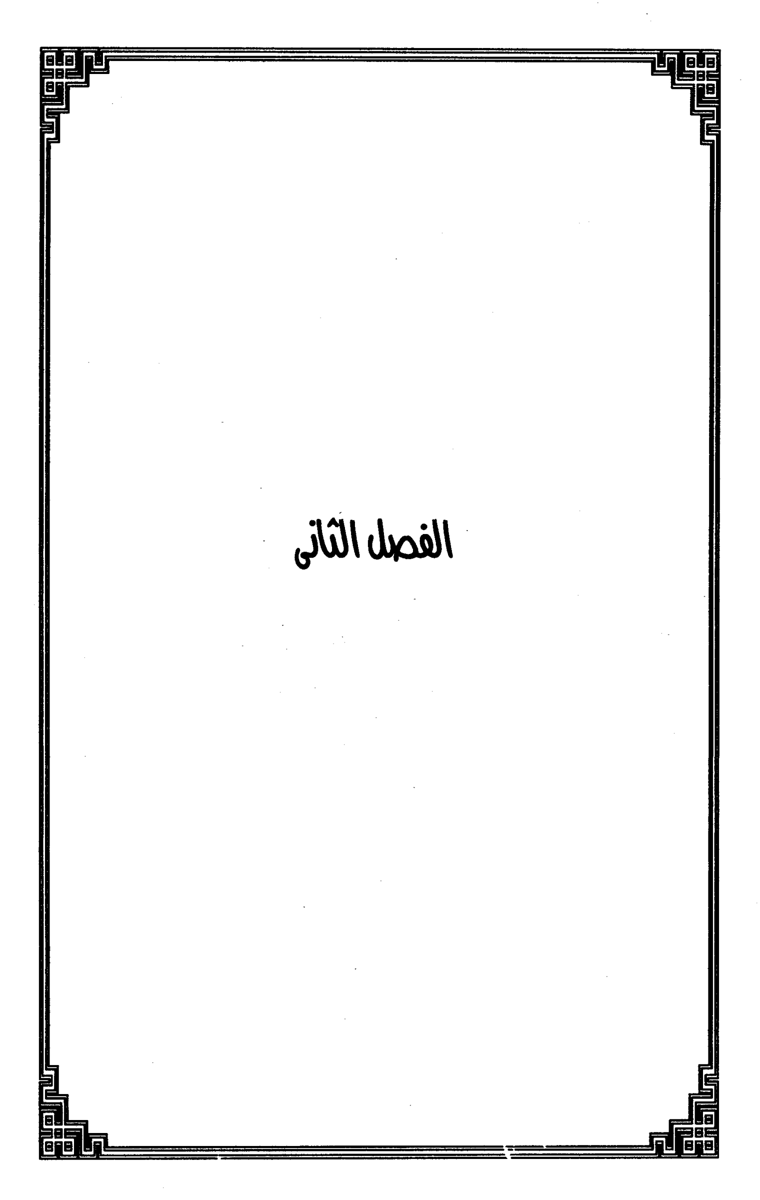
بشرط أن تنفذ جميع ما أطلبه - وبدقة !

آرييل وبالحرف الواحد !

بروسبيرو : [إلى فرديناند] هيا ! اتبعنى ! [إلى ميراندا] لا تدافعى عنه !

[يخرجون]

نهاية الفصل الأول



الفصل الثانى

المشهد الأول

[جانب آخر من الجزيرة]

[يدخل ألونزو ، وسبـاستيان ، وأنطونيـو ، وجونزالو ، وأدريان ، وفرانشيسكو ، وآخرون]

جونزالو : أرجوك ، سيدى ، أن تطرح الأحزان ! فهناك ما يدعوك
بل يدعونا جميعًا للفرح ! نجاتنا أهم مما ضاع منّا
بل تفوقه كثيرًا ! أما دواعى حزننا فشائعة !
تشاركنا كل يوم فيها زوجة بحار ما ،
والملاحون العاملون لحساب تاجر ما ، والتاجر ذاته -
الجميع يكابدون الحزن نفسه ! وأما عن المعجزة ،
أى نجاتنا من الهلاك ، فلا يذكرها مثلنا
إلا القليل من ملايين البشر ! إذن فوازن سيدى بحكمةٍ
بين ما فقدناه ، وما يُعَزّينا عن فقده !

الونزو : اسكت أرجوك ! ١٠

سباستيان : [**جانبا إلى أنطونيو**] يتلقى التسرية مثل الحساء البارد !

انطونيو : [**جانبا إلى سباستيان**] ولن يتركه من يسرّى عنه !

سباستيان : [**جانبا إلى أنطونيو**] إنه يشحن زنبـرك الساعة ! ساعة بـديهته !
وسوف تدق بعد قليل !

جونزالو : سيدى !

سباستيان : [جانبا إلى أنطونيو] أول دقة ! عد معى !

جونزالو : إنْ حَزِنَ الإنسانُ على كل ما ينزل به ، فسوف يأتيه -

سباستيان : دولار !

جونزالو : دُوَارْ ! صدقت وإن لم تقصد ! ٢٠

سباستيان : بل أنت حرّفت الكلمة فبدت ذات حكمة !

جونزالو : [للملك] وإذن يا مولاى -

انطونيو : تبًا له من مبذر للكلمات !

الونزو : أرجوك أن تقتصد !

جونزالو : قد انتهيت ولكن -

سباستيان : مازال يتكلم !

انطونيو : فلنتـراهن : من منهمـا سـيبـدأ الكلام ؟ هو أم آدريان ؟ وليكن الرهان ذا قيمة !

سباستيان : الديك العجوز !

انطونيو : بل الكتكوت الصغير ! ٣٠

سباستيان : موافق ! وقيمة الرهان ؟

انطونيو : ضحكة !

سباستيان : موافق !

ادريان : رغم أن هذه الجزيرة ، على ما يظهر ، صحراء -

انطونيو : (يضحك) ها ها ها !

سباستيان : إذن أخذت قيمة الرهان !

ادريان : [مستمراً] ورغم أنها لا تصلح للإقامة، ويتعذر الوصول إليها تقريبا -

سباستيان : فإنها ، مع ذلك –

ادريان : فإنها ، مع ذلك –

انطونيو : ما أيسر استكمال العبارة عليه ! ٤٠

ادريان : تتسم قطعًا بصفاء الجو ، فى رقة ورهافة واعتدال !

انطونيو : اعتدال كانت فتاة فيها رقة

سباستيان : ورهافة ، على نحو ما أفتى بأسلوب العلماء !

ادريان : فالهواء يرسل أنفاسه فائقة العذوبة .

سباستيان : كأن لديه رئتين ، فاسدتين !

انطونيو : نعم ، أو يحمل العبير من مستنقع .

جونزالو : فكل شىء هنا مفيد للأحياء

انطونيو : صحيح ، إلا وسائل العيش

سباستيان : بل لا يوجد منها شىء ، أو قل أقل القليل ! ٥٠

جونزالو : ما أغزر ما يبدو الكلأ وما أشهاه وما أينع خضرته !

انطونيو : الأرض سمراء بالفعل

سباستيان : وبها عين خضراء !

انطونيو : لا يفوته الكثير !

سباستيان : إلا الحقيقة ! فلا يصيب شيئًا منها !

جونزالو : أما الغريب العجيب حقا – بل الذى لا يكاد يصدق –

سباستيان : مثل الكثير من الغرائب والعجائب

جونزالو : فهو أن ملابسنا التى تشربت مـاء البحر، لا تزال على نضرتها، ٦٠
ولا تزال زاهية كأنما لم يغمرها ماء البحر، بل صُبغت بألوانٍ جديدة!

انطونيو : لو قُدِّر لأحد جيوبه أن ينطق لأعلن أنه يكذب !

سباستيان : نعم ! أو لَعَمَد إلى إخفاء كذبه فيه !

جونزالو : يخيل إلىّ أن ثيابنا الآن على حـالها من النُّضْرَةِ الأولى ، عندما لبسنـاها أول مرة فى تونس ، فى حـفل زفاف كلاريبـيل ، ابنة الملك الحسناء ، على ملك تونس .

سباستيان : لقد كان زفافًا جميلاً ! وها قد انتعشت أحوالنا فى طريق العودة! ٧٠

ادريان : ما زان عرش تونس من قبل مثل هذه الملكة !

جونزالو : منذ زمن دايدو الأرملة .

انطونيو : الأرملة ؟ لعن الله الكلمة ! ما الذى أتى بها ؟ دايدو الأرملة !

سباستيان : ولنفتـرض أنه قال الأرمل إينياس أيضـا ! ماذا يضيـرك؟ وكيف تغضب لذلك ؟

ادريان : هل قلت الأرملة دايدو ؟ هذا يدعونى إلى دراسة الموضوع ، فلقد كانت ملكة على قرطاج لا على تونس !

جونزالو : تونس اليوم يا سيدى هى قرطاج الأمس ! ٨٠

ادريان : قرطاج ؟

جونزالو : نعم وأؤكد لك . . قرطاج !

انطونيو : لفظه أقوى من القيثار العجيب الذى ارتفعت على أنغامه الأسوار!

سباستيان : لقد رفع الأسوار والمنازل أيضًا !

انطونيو : لقد يسّر حدوث المحال ! فما الذى ييسّره الآن ؟

سباستيان : أظن أنه سيضع هـذه الجزيرة فى جيبه ويعـود بها إلى المنزل ، ويعطيها لابنه ، باعتبارها تفاحة !

انطونيو : ثم يرمى البذور فى البحر حتى تنبت جزرًا أخرى !!

جونزالو : نعم ! [تونس هى قرطاج] !　　　　　　　　　　　　　　٩٠

انطونيو : نطقت أخيرًا !؟

جونزالو : [إلى ألونزو] كنا نتحدث يا سيدى عن ملابسنا التى لا تزال نضيرة مثلما كانت فى حفل زفاف ابنتك فى تونس ، التى أصبحت الآن ملكة !

انطونيو : وأفضل من جلس على عرشها !

سباستيان : باستثناء الأرملة دايدو - أرجوك !

آنطونيو : آه ! دايدو الأرملة ! الأرملة دايدو - طبعًا !

جونزالو : أليس صدارى يا سيدى نضيرًا مثلما كان فى أول يوم أرتديه ؟ أقصد النضرة النسبية !

انطونيو : وُفّقت فى اختيار الكلمة الأخيرة !　　　　　　　　　　　　　　١٠٠

جونزالو : عندما ارتديته فى حفل زفاف ابنتك ؟

الونزو : إنك تحشر هذه الكلمة فى أذنى ، ولكن عقلى
لا يشتهيها ولا يستسيغها ! ليتنى ما ذهبت
لتزويج ابنتى هناك ! ففى طريق العودة فقدت ابنى ،
وأظن أننى فقدتها هى أيضًا ! فهى تعيش بعيدًا كل البعد
عن إيطاليا ، وقد لا أراها من جديد أبدًا !
أواه يا وارث مُلكى فى نابولى وفى ميلانو !
أية أسماك غريبة تغذّت بك ؟!

فرانشيسكو : ربما لا يزال على قيد الحياة ! لقد شاهدته　　　　　　　　　　　　　　١١٠

وهو يضرب الأمواج من تحته ، ويركب ظهرها ،
كان يتقدم رافعًا هامته فى الماء ، غير عابىء بعدائها ،
ويتلقى بصدره أعلى الأمواج التى صادفته !
وظل يرفع رأسه الجسورة فوق الأمواج المصطخبة ،
ويجدّف بذراعيه القويتين ، بضربات شديدة ،
حتى وصل إلى البرّ ، حيث انحنت الصخور
فوق الشاطىء الذى أبلت الأمواج أطرافه ،
كأنما لتتلقاه جاثيةً وتريحَهُ من وعثائه !
لاشك عندى أنه وصل إلى البر سالمًا !

الونزو : لا لا ! لقد ذهب !

سباستيان : سيدى ! لا تلومنّ إلا نفسك على هذه الخسارة الكبرى
بعد أن رفضت أن تُنعم بابنتك على أوروبا ١٢٠
وفضلت أن تتزوج فى تونس ، فحرمت عينيك رؤيتها ،
ودفعتهما إلى البكاء حزنًا عليها !

الونزو : اسكت أرجوك .

سباستيان : ركعنا جميعًا أمامك ، والحنا عليك أن ترجع عن عزمك ،
والحسناء نفسها وازنت بين بُغْضِ الزواج وطاعة الآباء
أى الكفتين ترجح ! وأخشى أن نكون قد فقدنا ابنك أيضًا
وإلى الأبد ! ولقد أدى ذلك إلى زيادة عدد الأرامل
فى ميلانو ونابولى زيادة كبيرة، بل لن يستطيع العائدون من الرجال
تعويضها ! والخطأ خطؤك أنت ! ١٣٠

الونزو : وأفدح الخسائرخسارتى !

جونزالو : مولاى سباستيان ! ما تقوله حق ، ولكنك تقوله
بأسلوب فظ وفى غير الوقت المناسب !
انك تنكأ الجرح بدلاً من تضميده !

سباستيان : هذا صحيح !

انطونيو : مثل جراح ماهر !

جونزالو : الجو يكفهر يا سيدى الكريم عندنا جميعًا
إذا تكاثرت الغيوم فى وجهك

سباستيان : الجو يكفهر ؟

انطونيو : يكفهر جدًا !

جونزالو : لو توليتُ استعمارَ هذه الجزيرة ، يا مولاى –

انطونيو : لبذر فيها بذور الشوك .

سباستيان : أو بذور الحُمّيض والخُبّيزة ١٤٠

جونزالو : ولو أصبحتُ ملكًا عليها ، ماذا أفعل ؟

سباستيان : تنجو من السُّكْر لعدم وجود النبيذ !

جونزالو : سأصل إلى أسمى غاياتى فى هذه الجمهورية
بمخالفة كل ما هو متبع ! سوف أحرّم التجارة
بأنواعها ، وألغى القضاء ، والتعليم ، والغنى والفقر
وتشغيل الخدم ، والعقود ، والمواريث ، وحدود الأراضى ،
وفلاحتها ، وزراعة الكروم ، وسألغى استخدام
المعادن ، والقمح ، والنبيذ ، والزيت ،

والمهن والحرف ، فيغدو الرجال بلا عمل ، جميعًا ، ١٥٠
والنساء أيضًا ، ولكن عفيفات طاهرات ، ولا سيادة لأحد –

سباستيان : لكنه يود أن يصبح ملكًا ذا سيادة !

انطونيو : إن ذيل جمهوريته ينسى رأسها !

جونزالو : وجميع الأشياء فى الطبيعة المألوفة سوف تؤتى أُكُلَهَا
دون عرق أو جهد . ولن يكون عندنا خيانة أو جريمة
أو سيف أو رمح أو خنجر أو مدفع أو نحتاج إلى أى آلة
من آلات الحرب ، ولكن الطبيعة سوف تأتينا ،
من تلقاء ذاتها ، بالوفرة والخير الكثير
لإطعام أفراد شعبى الأبرار . ١٦٠

سباستيان : ألن يتزوج أفراد رعاياه ؟

انطونيو : مطلقًا يا أخى ! فالكل عاطل ! بغايا وأوغاد !

جونزالو : وسوف أبلغ الكمال فى حكمى لهم حتى أتجاوز العصر الذهبى!

سباستيان : فليحفظ الله جلالته !

انطونيو : عاش جونزالو !

جونزالو : كما إننى – هل تسمعنى يا سيدى ؟

الونزو : اسكت أرجوك ! فكلامك عندى خَواء !

جونزالو : أصدق سموك كل التصديق ، ومـا قلته إلا لأتيح فرصة الضحك
لهذين السيدين ، فبصدر كل منهما رئة حـساسة رهيفة ،تدفعهما
إلى الضحك من الخَوَاء ! ١٧٠

انطونيو : كنا نضحك منك !

جونزالو : وأنا فى سياق هذا الهذر خَوَاء بالقياس إليهما ، وهكذا تستطيعان أن تواصلا الضحك من لا شىء !

انطونيو : يا لها من ضربة شديدة !

سباستيان : لولا أن السيف وقع على بطنه !

جونزالو : أنتما من معدن أصيل ، وقد تحوّلان القمر عن فلكه إن ظل فيه خمسة أسابيع دون تغيير وجهه !

[يدخل آرييل – فى خفاء – يعزف موسيقى رزينة]

سباستيان : نحوّل مسار القمر، ثم نصطاد الطيور النائمة بمضاربنا فى الظلام! ١٨٠

انطونيو : أرجوك يا مولاى الكريم .. لا تغضب !

جونزالو : لا لا ! أؤكد لكما ! لن أغامر بسمعتى واشتهارى بالتعقل ! لن أبدى مثل هذا الضعف ! وأرجو أن تضحكا حتى أنام ، إذ أحس بتثاقل فى الحواس !

انطونيو : تهيأ للنوم إذن واسمعنا !

[ينام الجميع فيما عدا ألونزو ، وسباستيان وأنطونيو]

الونزو : ياعجبًا ! نام الجميع بهذه السرعة ؟ ليت عينىّ
تتوليان ، وحدهما ، حبس أفكارى تحت الجفون ،
بل أحسّ أنهما تريدان ذلك .

سباستيان : أرجوك يا سيدى ! لا تتجاهل تثاقل الجفون ،
إذ يندر أن يزور النوم أجفان الحزين ، ١٩٠
فإن زاره أراحه وواساه .

انطونيو : سوف نتولى كلانا يا مولاى حراستك

أثناء راحتك ونسهر على سلامتك .

الونزو : شكرًا لكما ! ما أروع هذا الثقل العجيب !

[ينام ألونزو ، يخرج آرييل]

سباستيان : ما أغرب النعاس الذى ملك حواسهم !

انطونيو : إنها طبيعة الجو هنا

سباستيان : إذن لماذا لا يغلق أجفاننا ؟ لا أحس بنفسى
ميلاً إلى النوم !

انطونيو : ولا أنا ! فحواسى يقظة ! لقد ناموا معًا كأنما اتفقوا على ذلك !
بل تَهَاوَوْا كأنما أصابتهم صاعقة ! ماذا يمكن
يا سباستيان العظيم أن - [يتردد] ماذا يمكن أن - ولكن كفى ! ٢٠٠
ومع ذلك فأظننى أرى أفكارى فى وجهك ،
أى ما ينبغى لك أن تكون ! فالفرصة سانحة تناديك
وخيالى القوى يرى تاجًا يهبط فوق رأسك !

سباستيان : ماذا تقول ؟ هل تتكلم وأنت نائم ؟

انطونيو : ألا تسمعنى أتكلم ؟

سباستيان : أسمعك ، ولا شك أنها لغة النوم ، وأنت تتكلم
فى نومك ! ماذا ذكرت الآن ؟ ياله من نوم غريب !
كيف تنام هذا النوم العميق وعيناك مفتوحتان ،
وتظل واقفًا ، تتكلم وتتحرك ؟

انطونيو : سباستيان ! أيها الشريف النبيل ! ٢١٠
كيف تترك حظَّك الرائع ينام - بل يموت -

وتغفو وأنت صاحٍ يقظ ؟

سباستيان : أنت تغطُّ غطيطًا واضحًا – وله معانيه !

انطونيو : لست أمزح كما اعتدت . . ولكننى جاد ، وعليك بالجد أيضًا

إن انتبهت لما أقول ! فإن فعلت تضاعف قدرك ثلاثة أضعاف !

سباستيان : قل إننى الماء الساكن – لا يتقدم ولا يتراجع !

انطونيو : سأعلمك كيف تتقدم !

سباستيان : علّمنى كيف ! فما ورثته من كسل علمنى التراجع فقط !

انطونيو : ليتك تعلم فحسب مدى اهتمامك وإعزازك

للغاية التى تسخر منها الآن ! وكيف يزيد تنكرك لها ٢٢٠

من قبولها واحتضانها ! فكثيرًا ما يفشل من يتراجع

بل ويهوى إلى القاع بسبب خوفه أو تكاسله !

سباستيان : أكمل حديثك أرجوك ! إن فى عينيك وخديك

ما يدل على أهمية ما لَدَيْك ! بل أرى مولد فكرة

مخاضها عسير عليك !

انطونيو : ها هى ذى : لئن كان هذا النبيل الضعيف الذاكرة ،

والذى ستضعف ذكراه أيضًا عندما يُوَارَى التراب ،

كاد أن ينجح فى إقناعنا بأن ابن الملك حى يرزق ،

فهو روح الإقناع ، وحرفته الوحيدة هى الاقناع ، ٢٣٠

فمن المحال أن يكون قد نجا من الغرق ،

كما إنه من المحال أن يكون هذا النائم سابحًا فى الماء !

سباستيان : قد انقطع أملى فى نجاته من الغرق !

انطونيو : لا تذكر انقطاع الأمل ! فما أعظم الأمل الذى يراودك !
فانقطاع الأمل فى نجاته معناه انتعاش الأمل الأعظم . .
الفائق ! بل الذى لا يرى الطموح نفسه ما يعلو عليه !
وإن كان من الصعب على بصره إدراك الغاية ! هل توافقنى
على أن فرديناند قد غرق ؟

سباستيان : انتهى !

انطونيو : قل لى إذن من الوريث التالى لعرش نابولى ؟

سباستيان : كلاريبيل ! ٢٤٠

انطونيو : هذه ملكة تونس ! وهى تقيم فى مكان بعيد
يقضى الإنسان عمره راحلاً ولا يصل إليه ،
ولن تصلها أنباء نابولى إلا إذا حملت الشمس البريد ،
فالقمر أبطأ مما ينبغى ، بل لن تصل حتى يكبر الصغار
وتنبت اللّحى على ذقونهم ، ويفصلها عن نابولى بحر شاسع
كاد أن يبتلعنا جميعًا ، وإن أرجع بعضنا ،
بفضل القدر وحده ، حتى نقوم بدور مرسوم !
كان ما مضى يمثل المقدمة المكتوبة ، وأما المستقبل
ففى يدك ، وسوف أنهضَ به معك !

سباستيان : ما هذا كله ؟ ماذا تقول ؟ صحيح أن ابنة أخى ٢٥٠
هى ملكة تونس ، ولكنها أيضًا وارثة عرش نابولى ،
وبين المكانين مسافة ما !

انطونيو : مسافة طويلة ! ويبدو أن كل ذراع فيها يصيح :

"كيف تستطيع كلاريبيل أن تقتفى آثارنا
عائدة إلى نابولى؟ فلتمكثْ فى تونس، وليستيقظ سباستيان !"
لكأن الموت قد أخذهم الآن ، فى نومهم هذا ! بل لن يزيدوا
به سوءًا عما هم عليه ! وهناك من يستطيع أن يحكم نابولى
مثل هذا النائم ! ونبلاء يستطيعون الثرثرة طويلاً
وبلا داعٍ مثل جونزالو هذا ! بل إننى أستطيع ٢٦٠
تعليم الببغاء أن يضارعه فى عمق الألفاظ ! ليتك تدرى
ما يدور بخاطرى ! فما أروع الفرصة التى
يتيحها النوم لانطلاقك ! هل تفهمنى ؟

سباستيان : أظن أنى أفهمك !

انطونيو : وكيف ترى ذاتُك طالعَ سعدِك ؟

سباستيان : أذكر أنك خلعت أخاك پروسپيرو وأخذت مكانه !

انطونيو : صحيح ! وانظر كيف تناسبنى ملابسى ،
بل لقد أصبحت أكثر ملاءمة لى ، كان خدمه فى حكم زملائى
وأصبحوا الآن من أتباعى !

سباستيان : لولا وخز ضميرك ! ٢٧٠

انطونيو : نعم نعم ! وأين وخز ذلك الضمير ؟
لو كان من دُمَّلٍ فى قدمى ، لبست حذاءً واسعًا !
ولكننى لا أحس بوجود ذلك الإله فى صدرى !
ولو كان بينى وبين ميلانو عشرون ضميراً
لأصبَحَتْ كقطع السُكَّر التى تذوب فلا تعترضنى !

ها هو ذا أخوك النائم ، وسوف يستوى بالأرض التى
يرقد عليها ، إذا بات فى حال لا تختلف كثيرًا - أى إذا مات !
وأستطيع أنا ، بهذا الصارم المطيع، بل بثلاث بوصات فحسب،
أن أذيقه النوم الأبدى ! وفى الوقت نفسه ، تفعل أنت فعلى ،
فترسل تلك المضغة الهرمة ، أستاذ الحكمة [جونزالو] ، ٢٨٠
إلى عالم الرقاد السرمدى ، فلا يلومنا على ما فعلنا !
أما سائر الرجال ، فسوف يستمتعون بنوازعنا
كما تلعق القطة قطرات اللبن ! بل يوجهون عقارب الساعة
إلى الوقت الذى نحدده ونراه مناسبًا !

سباستيان : السابقة التى أعتمد عليها هى ما فعلته أنت !
فكما حصلت يا صديقى العزيز على ميلانو
سأحصل أنا على نابولى ! جَرِّدْ سيفك ! ضربة واحدة
تعفيك من دفع الجزية ، وتأتيك بحبى - حب الملك !

انطونيو : فلنستل السيفين معًا ، وعندما أرفعُ يدى ، ارفعْ يدك ٢٩٠
واهبطْ بها على جونزالو

سباستيان : نعم ولكن - كلمة واحدة

[يتنحيان جانباً للتهامس]

[يعود آرييل (غير مرئى) ويعلو صوت الموسيقى والغناء]

آرييل : مَوْلاَىَ بِفَنّ السِّحْرِ رَأىَ الـخَطَرَ المُحْدِقَ حَقًا
بكَ يا صَاحِبَهُ النَّائـمْ ! ولذلك أَرْسَلَنِى فَوْرًا
حـــتّى أُنْقِذَ الاثْنـينِ وإلاّ ذَهَبَتْ خُطَّتُهُ بَدَدًا

[يغنى فى أذن جونزالو]

وبيْنَا تَغُطُّ هُنَا فــى سُبَاتِكْ
صَحَا من يُدبّر أخْذَ حَيَاتِكْ
ولِلْوَقْتِ يرنُو ويَلْحَظْ
إذا كنتَ تَبْغِي الحـيــاةَ فَبَادِرْ
بِنَفْضِ نُعاسِ الجُفُونِ وحَاذِرْ
تيقّظْ ! تيقّــظْ تيقّظْ ٣٠٠

انطونيو : فلنفاجئه إذن معًا

جونزالو : [يفتح عينيه] أيها الملائكة الكرام ! احفظوا الملك !

[يصحو الآخرون]

الونزو : يا عجبًا كل العجب ! هل صحا كلاكما ؟
ولماذا استل كل منكما سيفه ؟ ولماذا هذا الشحوب المرعب ؟

جونزالو : ماذا فى الأمر ؟

سباستيان : كنا نقف لحراستكم أثناء نومكم ، فإذا بنا
منذ لحظة ، نسمع هديرًا راعدًا كخوار الثور أو زئير الأسد !
ألم توقظكم تلك الجلبة ؟ لقد صكّت أذنى صكّةً مخيفة !

الونزو : لم أسمع شيئًا !

انطونيو : كان ضجيجًا ترتعد له آذان الوحوش ويزلزل الأرض !
قطعًا كان زئير سرب كامل من الأسود ! ٣١٠

الونزو : هل سمعته يا جونزالو ؟

جونزالو : أقسم بشرفى ! لقد سمعت يا سيدى طنينًا غريبًا أيقظنى !
ومن ثَمّ هَزَزْتُكَ يا سيدى وصحت ! وعندما فتحت عينى

وجدت سيوفهما مشهرة فى أيديهما ! لقد سمعت ضجة ما
لا شك فى هذا ! وعلينا إذن أن نحترس ونحترز
أو أن نغادر هذا المكان . فلنجرِّد سيوفنا إذن !

الونزو : هيا نترك هذه البقعة ، ولنستكمل البحث
عن ولدنا المسكين !

جونزالو : فلتحفظْه السماء من هذه الوحوش ! فلا شك أنه فى الجزيرة !

الونزو : سيروا بنا هيا ! ٣٢٠

آرييل : سَأَمْضِى إِلَيْكَ يُروسْبِرُ حتىّ تُحِيطَ بما قَدْ فَعَلْتُ بِأَمْرِكْ
ويا مَلِكاً صَحِبَتْكَ السّلامةُ فى رِحْلَةِ البَحْثِ عَنْ وَلَدِكْ !

[يخرج الجميع]

نهاية المشهد الأول
من الفصل الثانى

المشهد الثانى

(ناحية أخرى فى الجزيرة)

[يدخل كاليبان حاملاً كومة من الحطب ، يدوّى هزيم الرعد]

كاليبان : فلتنزل على رأس پروسپيرو جميع الجراثيم التى ترفعها
الشمس من المستنقعات والأوحال والسهول ، ولتملأ
بقاع جمسه كلها بالأمراض ! أعرف أن العفاريت التابعة له
تسمعنى ، ولكننى لابد أن أشتمه ! وإن لم تجرؤ على قرصى
أو تخويفى بأطياف الأشباح ، أو إلقائى فى الوحل ،
أو تضليلى بوهج المستنقعات فى الظلام ، إلاّ إذا
أمرها بذلك ! ومع ذلك فهو يسلطها علىّ
لأتفه الأسباب ! تتمثل أحيانا بالقرود التى
تكشر عن أنيابها وتعوى فى وجهى ثم تعضّنى !
وأحيانا بالقنافذ التى تلقى بنفسها فى طريقى ١٠
وأنا أسير حافى القدمين ، فتغرس أشواكها
فيهما كلّما خطوْت ، وأحيانًا تلتفّ الأفاعى حولى
وتفحّ بألسنتها المشقوقة فى وجهى حتى يطير عقلى !

[يدخل ترينكولو]

وانظروا ها هو ذا أحدهم ! جاء يعاقبنى
على التباطؤ فى جمع الحطب ! سأنبطح على وجهى
فربما لم يلمحنى !

ترينكولو : لا أرى هنا أشجارًا كـبيرة أو صغيرة تحـمى الإنسان من تقلبات

الجو ، وأحس بهبوب عاصفة أخرى ، وأسمع صفيرها فى
الريح ، وأرى على البعد امتداد السحاب الأسود ، وسحابة ٢٠
ضخمة تشبه قربة النبيذ القبيحة التى توشك أن تسكب خمرها !
فإذا سمعت قصف الرعد من جديد فلن أعرف أين أختبىء !
وأما تلك السحابة فلن تملك إلا أن تنهمر مدرارًا ! آه ! ما هذا ؟
إنسان أم سمكة ؟ ميتٌ أم حىّ ؟ قد يكون سمكة ، فرائحته
كالسَّمَك ! رائحة سمكة معتّقة ! لا كرائحة 'البكالاه' الطازج !
سمكة غريبة ! لو كنت الآن فى انجلترا – وقد زرتها يوما ما –
لرسموا صورتها وعلقوها حتى تجذب السياح ، ولدفع السياح
نقودهم للتسلى برؤيتها ، ولجاءت بثروة لصاحبها ! فأى مخلوق ٣٠
غريب هناك يثرى صاحبه ! فالإنجليز يستكثرون دفع قرش واحد
لمساعدة شحاذ أعرج ، ويدفعون عشرة ليشاهدوا أحد الهنود
الحمر ، حتى بعد موته ! هذه السمكة لها رجلان مثل البشر ،
وزعانف مثل الذراعين ! مازال جسده دافئًا – قسمًا بالله ! سوف
أقول الآن رأيى ، ولن أكتمه عنكم ! ليس هذا سمكة ، بل أحد
سكان الجزيرة ، بعد أن صعقته صاعقة منذ قليل ! **[صوت
هزيم الرعد]** يا للقرف ! هبت العاصفة من جديد ! سوف
أحتمى بعباءته ، وأندسّ تحتها ! فلا يوجد مأوى لى سواها !
فالشقاء يرغم الإنسان على الرقاد مع أغرب الغرباء ! سوف ٤٠
ألتحف بالعباءة حتى تشرب الأرض العاصفة حتى الثمالة!

يدخل ستيفانو وهو يغنى [حاملاً زجاجة خمر]

ستيفانو : لَنْ أركـبَ بَعْدَ الآنَ الـبَحْرِ
بَلْ سَوْفَ أمـوتُ عَلَى البَرّ !

لا يليق إنشاد هذه الأغنية البشـعة فى جنازة أحد ! على أى حال هذا عزائى !

[يشرب]

يغنى : رُبَّانُ المـــركبِ وأَنَا والكَنّاسْ
ورئيسُ الملاّحينَ وكلّ الحرّاسْ
والمـدفـعجى ومـسـاعِدُهُ أيضًا
أَحْبَبْنَا كـــلَّ بَنَات الــنّاسْ
مولا ومـيجا ومـارچى وماريان
لكنْ مـا أَحْبَبْنا المَدْعُوّةَ كـيتْ ٥٠
فلهـا فى فَمِهـا شَرُّ لِسـانْ
تـصــــرخُ فى وَجْهِ الـبَحّارْ
اشْنُقْ نَفْسَكَ يـا إنْســــانْ !
تكرهُ نكهـةَ قَارِ المـركبِ والقَطْرَانْ !
أمّا إنْ شَعَرَتْ يـومًا بـالـحكّة
فَيَدُ الـحَائك تُنْقذُهَا فى كـلّ مكَانْ !
وإذنْ هيّا للبـحـــر أيا شُبّانْ
ولـتُشْنَقْ كـــــيتُ الآنْ !

هذه أغنية بشعة أيضًا ! ولكن فى هذا عزائى وتسليتى

[يشرب]

كاليبان : [يتأوه] لا تعذبنى ! آه آه !

ستيفانو : ماذا هناك ؟ ألـدينا شياطين هـنا ؟ هل هذه حيل السـحرة الذين يعرضـون المتوحشـين والهنود الحمر ؟ وهل نجـوت من الغرق ٦٠ حتى أخاف من أرجلك الأربع ؟ فكما جـاء فى الأمثال : ما سار إنسان على أربع أرجل يستطيع أن يغلبـه ! وسوف أكرر المثل ، ما دام ستيفانو يتنفس من أنفه !

كاليبان : العفريت يعذبنى ! آه آه !

ستيفانو : هذا وحش من وحـوش الجـزيرة ، لـه أربع أرجل ، وأظن أنه يعانى من الحمىّ ! أنىّ له أن يتكلم لغتنا ؟ سوف أسعفه مكافأة على علمه بالـلغة ! إذا استطعت أن أشـفيه ؛ فـسوف أستـأنسه وأصحبه إلى نابولى معى، فـهو جدير بالإهداء إلى أى امبراطور ٧٠ لبس يومًا حذاءً من جلد البقر !

كاليبان : لا تعذبنى ! أرجوك ! سأسرع بإحضار الحطب إلى المنزل !

ستيفانو : إنها نوبة الحـمى وهو يهذى ويخرف ! سأذيقـه طعم خمرى ، فإذا لم يكن قد ذاقـها من قبل ، فسـوف تقضى على النوبة ! إذا اسـتطعت أن أشفـيـه وأستـأنسه ، فـلن أطلب ثمنًا باهظًا له ، ولكننى سأبيعه إلى من يدفع أعلى الأسعار ! ٨٠

كاليبان : لم تؤلمنى إلا قليلا حتى الآن ! ولكنك ستزيد من الألم حالاً ! عرفت ذلك من ارتعاشك! لقد عمل سحر پروسپيرو عمله فيك!

ستيفانو : اعتـدل على جنبك وافـتح فمك ! هيـا اشرب ! هذا سيـعلمك الكلام ، فالمـثل يقول 'الجعة أنطقت القطة' ! افتح فـمك أيها

القط ! سينفض هذا عنك انتفاض الحمى ! وأؤكد لك ! بل سوف ينفضها حقا ! أنت لا تعرف أصدقاءك ! افتح فكّيك من جديد ! هيا !

ترينكولو : أنا أعرف هذا الصوت ! إنه صوت - لا لا ! لقد غرق ! وهؤلاء من الشياطين ! رحمتك يارب ! ٩٠

ستيفانو : أربع أرجل وصوتان - وحش بالغ الرقة ! صوته الأمامى يمتدح صديقه ، وصوته الخلفى يسبه ويشتمه ! لسوف أشفيه ولو أفرغت فى فمه كل ما فى الزجاجة من خمر ! هيا اشرب ! كفى! سوف أفرغ بعض الخمر فى فمك الآخر !

ترينكولو : ستيفانو !

ستيفانو : هل ينادينى فمك الآخر ؟ رحمتك يارب ! رحمتك يارب ! هذا شيطان لا وحش ! سوف أتركه فليس فى يدى ملعقة طويلة كالتى تلزم لصحبة الشيطان ! ١٠٠

ترينكولو : ستيفانو ! لو كنت ستيفانو حقا فالمسنى بيدك ، وتحدّثْ إلىّ ، فأنا ترينكولو ! - لا تخف ! صديقك المخلص ترينكولو !

ستيفانو : إن كنت ترينكولو حقا - فاخرج من ذاك المكان ! سأجرّك من الأرجل الصغرى ! أنا أعرف أرجل ترينكولو - وهذه هى حقا ! ها أنت خرجت- ولا شك أنك ترينكولو بلحمه وشحمه ! ما الذى أدخلك فى ثوب هذا الوحش ؟ أم إنه قادر على ولادة أمثالك ؟

ترينكولو : كنت أظن أنه مات بعد أن صعقته صاعقة ! ولكن ألم تغرق

أنت يا ستيفانو ؟ أرجو ألا تكون قد غرقت ! هل مرت ١١٠
العاصفة؟ لقد اختبأت فى عباءة الوحش الميت خوفًا من
العاصفة! وهل أنت حىٌّ ترزق يا ستيفانو ؟ مرحى يا ستيفانو !
لقد نجا رجلان من نابولى !

ستيفانو : أرجوك لا تُقَلِّبْنى بين يديك ، فمعدتى مقلوبة أصلاً !

كاليبان : هذان كائنان رائعان ، إذا لم يكونا من العفاريت ! وأحدهما –
هذا – إله جميل ، وفى يده شراب سماوى ! سأركع له !

ستيفانو : ولكن كيف نجوت ؟ وكيف أتيت إلى هنا ؟ قل الصدق وأقسم ١٢٠
على هذه الزجاجة ! قل كيف جئت إلى هنا ؟ أما أنا فقد نجوت
على ظهر برميل من الخمر الإسبانى ، وكان البحارة قد ألقوا به
فى الماء ، قسمًا بهذه الزجاجة – وهى ، كما ترى – قمقم
صنعته بنفسى من لحاء إحدى الأشجار ، بعد أن ألقت الأمواج
بى إلى الشاطىء .

كاليبان : قسمًا بهذه الزجاجة ، سأصبح من رعاياك المخلصين ، فمذاق
هذا الشراب لا ينتمى إلى الأرض !

ستيفانو : ها هى الزجاجة! أقسم عليها أن تقول الصدق وقل لى كيف نجوت!

ترينكولو : سبحت إلى الشاطىء يا صاحبى مثل البط ! إذ أستطيع أن
أصبح مثل البط وأقسم ! ١٣٠

ستيفانو : إذن قبّل الكتاب . . تفضل ! ذق ! ربما تستطيع السباحة مثل
البط ، فقد خلقت تشبه الإوز !

ترينكولو : ستيفانو ! هل لديك المزيد من هذا الشراب ؟

ستيفانو : البرميل كله يا صاحبى ! وقبو خمورى فى كهف صخرى على شاطىء البحر ، وفيه أخفيت النبيذ عن العيون ! وأنت أيها الوحش ! كيف حالك الآن ؟ هل ذهبت الحمى عنك ؟

كاليبان : ألم تهبط من السماء ؟

ستيفانو : بل من القمر ! وأؤكد لك ! كنت فى يوم من الأيام الرجل الذى ترى وجهه فى القمر !

كاليبان : لقد شاهدتك فى القمر ، وأنا أعبدك ! وأذكر أن سيدتى دلّتنى ١٤٠ عليك ، وعلى كلبك ومكنستك !

ستيفانو : أقسم على ذلك! قبّل الكتاب! سوف أملؤه قريبًا بالمزيد! أقسم!

ترينكولو : قسما بضوء النهار المبارك – إنه لوحش تافه ! كيف خِفْتُ أنا منه؟ وحش ضعيف هزيل ! الرجل الذى فى القمر ! وحش مسكين يصدق كل ما يقال له ! **[بعد أن يشرب كاليبان]** هنيئًا مريئًا أيها الوحش !

كاليبان : سأدلّك على كل شبر من الأرض الخصبة فى الجزيرة ، وسوف أقبل قدميك ! أتوسل إليك : كن إلهى المعبود !

ترينكولو : قسما بهذا الضوء إنه لوحش خئون سكير إلى أقصى حد ! فما ١٥٠ إن يغفو إلهه حتى يسرق زجاجته !

كاليبان : سأقبل قدمك ، وأقسم أن أكون من رعاياك .

ستيفانو : هيا إذن ! اركع وأقسم !

ترينكولو : سأموت من الضحك من هذا الوحش الذى يتذلّل كالكلب الصغير! وحش بالغ البشاعة! تحدثنى نفسى بأن أضربه لولا –

ستيفانو : هيا ! قبّل ! **[يشرب كاليبان]**

ترينكولو : لولا أن الوحش المسكين سكران ! وحش كريه !

كاليبان : سأدلك على أفضل الينابيع ، وأقطف لك أنواع التوت البرى ، ١٦٠
وأصيد لك الأسماك ، وأجلب لك الحطب الكافى .
لعنة الله على الطاغية الذى أخدمه !
لن أحمل إليه الحطب بعد الآن ، بل سأخدمك أنت
أيها الرجل الرائع !

ترينكولو : وَحْشٌ مضحك ، يرى فى السكير رجلاً رائعًا !

كاليبان : أرجوك ! دعنى أصحبك إلى أشجار التفاح المثمرة ،
وسوف أستخرج لك بأظفارى الطويلة جذور جوز الأرض
وأريك أعشاش الطيور ، وكيف تنصب الفخ لصيد
القرد ذى اللحم الطيب ، وأدلك على عناقيد البندق ، ١٧٠
وآتيك بأفراخ طيور البحر من أعشاشها فوق الصخور !
فهل ستأتى معى ؟

ستيفانو : أرجوك تقدم ، سوف أسير خلفك ، وعليك بالصمت ! اسمع يا ترينكولو ! لقد غرق الملك وجميع الرفاق ، ومن حقنا أن نرث هذاالمكان ! اسمع **[إلى كاليبان]** احمل زجاجتى ! **[إلى ترينكولو]** سوف نملؤها من جديد بعد قليل !

كاليبان : **[يغنى بصوت مخمور]**
وداعًا أيا سيّدى الوداعَ الوداعَ !

ترينكولو : الوحش يعوى ! الوحش سكران !

كاليبان : [يغنى]

لَنْ أَبْنِىَ أىَّ سُدُودٍ بعــدَ الآنْ !

لِلصَّيـد وحِفْظِ الأسمـاكِ لإِنْسَانْ 180

أو أُحْضِرَ أَحْطَابَ الغَابْ

لِلسَّـيِّد يـأْمُرُ فَيُجـابْ !

أو أعملَ فى تنظيفِ الأَخْشَابْ

أو غَسْلِ الأَطْبَاقِ بـأىِّ مكَانْ

بان بان بـان - كـاليـبـان

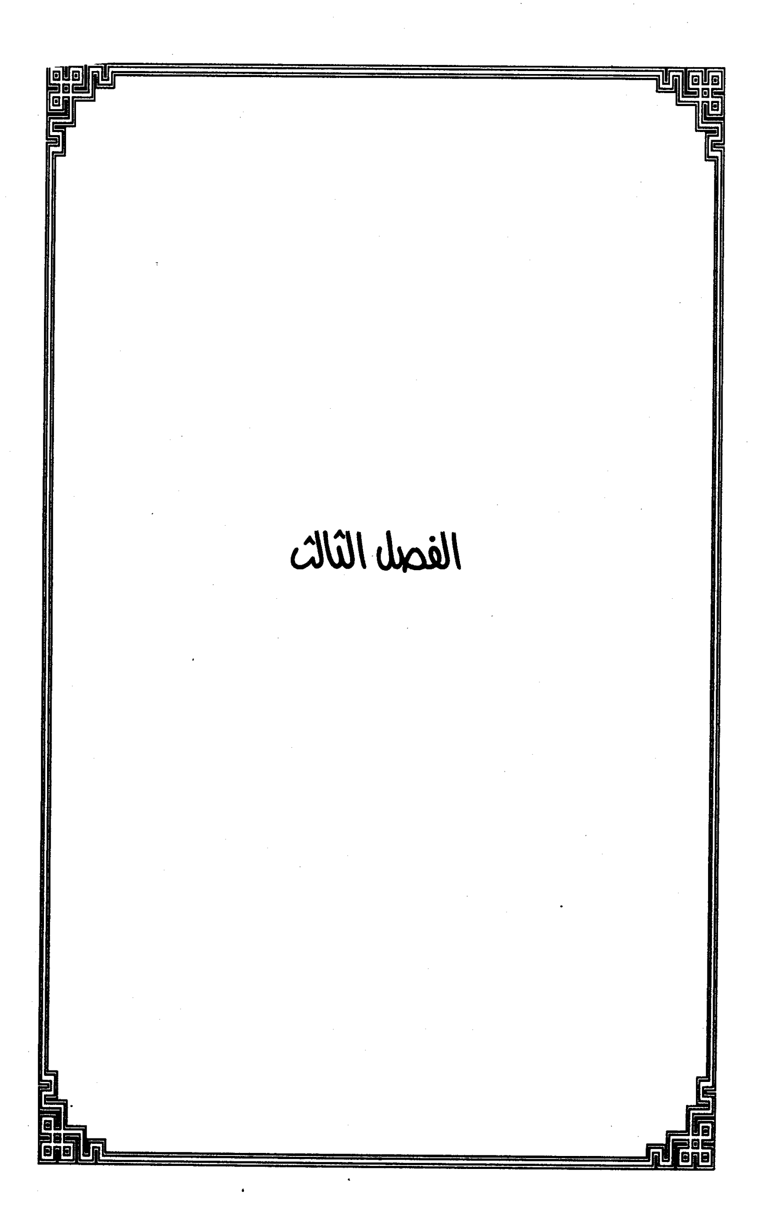
بَدَّلَ سـيِّدَهُ السُّلْطَانْ !

الحرية يا هوه! الحرية يا هوه! الحرية! الحرية ! الحرية ياهوه!

ستيفانو : أيها الوحش الجميل! تقدم وسوف نسير وراءك

[يخرجون]

نهاية الفصل الثانى



الفصل الثالث

المشهد الأول

[أمام كهف پروسپيرو]

[يدخل فرديناند حاملاً كومة حطب]

فرديناند : قد يكون الجهد المبذول فى بعض الألعاب أليمًا
ولكن متعتها تمحو الألم ! وقد يُقدم المرء على عمل تافه
فيزداد به شرفًا ! والغايات الجليلة قد تقتضى
أداء الصغائر ! وربما استثقلت هذا العمل التافه
وكرهته ، لولا أن حبيبتى التى أعمل فى سبيلها
تحيى فى النفس ما يموت ، وتحيل جهدى الجهيد
إلى متعة ولذة ! ألا إنها تتحلى برقة ورهافة
تزيد عشرة أضعاف عن قسوة والدها وغلظته !
بل إن الغلظة مركبةٌ فى طبعه ! إذ حكم علىّ بحمل
الآلاف من هذه الأخشاب ، وتكديسها ، ١٠
وإلا عاقبنى عقابًا مُرًا ! وحبيبتى الرقيقة
تبكى عندما ترانى أعمل وتقول إن هذا العمل الحقير
لم يقم به شريف مثلى من قبل ! لقد توقفت عن العمل !
ولكن هذه الأفكار العذبة تزيد من طاقتى عليه ،
وهكذا يزداد جهدى بالتوقف عنه !

(تدخل ميراندا ، ويقف پروسپيرو فى جانب المسرح [بحيث لا يريانه])

ميراندا : يكفى هذا الآن ! لا تجهد نفسك هذا الإجهاد !
ليت البرق قد أحرق هذه الأخشاب التى كُتب عليك جمعُها !
أرجوك ضعها على الأرض واسترح ! وعندما نشعلها للوقود
ستنزل منها القطرات كأنما تبكى تعبك وجهدك !
والدى منكب على كتبه ، فاسترح الآن أرجوك ! ٢٠
فأنت فى مأمن منه ثلاث ساعات !

فرديناند : يا أعز حبيبة ! قد تغرب الشمس قبل أداء
ما كلفنى به والدك !

ميراندا : اجلس الآن وسوف أحمل عنك الأخشاب بعض الوقت !
أرجوك دعنى أحملها إلى الكومة

فرديناند : لا يا أغلى المخلوقات ! لن أجلس مكتوف اليدين ،
وأدعك تعملين هذا العمل التافه ،
ولو مزقت عضلاتى ، وكسرت ظهرى !

ميراندا : لسوف يناسبنى مثلما يناسبك ،
بل هو أيسر علىّ لأننى أريده ، ٣٠
ولا تريده أنت !

بروسبيرو : أيتها المسكينة ! لقد أصابتك العدوى !
وهذه الزيارة دليل عليها !

ميراندا : تبدو مرهقًا !

فرديناند : لا أيتها النبيلة ! إننى أرى نضرة الصباح حولى
ما دمت إلى جوارى ، حتى فى الليل البهيم ! أتوسل إليك

أن تذكرى لى اسمك ! ولو لأذكره فى صلواتى وحسب !

ميراندا : ميراندا ! أوّاه يا أبى ! لقد خالفت أمرك وذكرته !

فرديناند : ميراندا ! من تثير الإعجاب ! بل قمة الإعجاب !

يا من توازين أعزّ ما فى الدنيا ! ما أكثر النساء اللائى

أُعجِبَتْ عينى بهنّ ، وما أكثر المرات التى ٤٠

وجدت أذنى الدؤوب أسيرةً لأنغام ألسنتهنّ !

وقد سبق لى الإعجاب بالكثيرات لخصال متفرقة فى كل منهن !

فإذا بدا أن الكمال تحقق فى واحدة ، ظهرت نقيصةٌ

تنقض أفضل شمائلها ، وتطمسها أو تلغيها !

أما أنت ! أنت أيتها الكاملة التى لا تضارع ،

فلقد خلقك الله من أفضل صفات الإناث جميعًا !

ميراندا : لا أعرف واحدة أخرى من بنات جنسى ،

ولا أذكر وجه امرأة أخرى

إلا وجهى الذى أراه فى مرآتى ! بل لم أشاهد ٥٠

من أستطيع أن أدعوه رجلاً سواكما ، أنت يا صديقى الكريم ،

ووالدى العزيز ، وأما ملامح الآخرين من رجال ونساء

فلا علم لى بها ، ولكننى أقسم بعفتى ،

جوهرة صداقى ، إننى لا أرجو رفيقًا لى

فى الدنيا غيرك ، لا ولا يستطيع خيالى

أن يصوّر شكلاً يحبه سواك أنت !

ولكن ها أنذا أتكلم على سجيتى فأشتطّ ،

ناسية بذلك أوامر أبى !

فرديناند : إنى الآن يا ميراندا أمير ، وأعتقد أيضًا أننى ٦٠

أصبحت ملكًا ، ولو أننى لا أتمنى ذلك ، ولا أطيق - إذن -

عبودية نقل الحطب أكثر مما أطيق ذبابة واحدة

تحطُّ على فمى ! فلتسمعى حديث روحى إليك :

فى اللحظة التى شاهدتك فيها أول مرة ،

طار قلبى إليك شوقًا لعبادتك ! وأقام لديك

حتى يستعبدنى ! ومن أجلك أصبحت حمالاً صبورًا للحطب !

ميراندا : هل تحبنى ؟

فرديناند : أيتها السماء اشهدى ! ويا أيتها الأرض اشهدى على ما أقول !

ولتكلّلا اعترافى ، إذا قلت الصدق ،

بتاج الهناء والعطف ! وأما إن كان كذبًا

فلينقلب ما كتب لى من نعيم ، إلى بؤسٍ وشقاء ! ٧٠

إن حبى وتقديرى وإجلالى لك يفوق حدود

ما أكنّه لكل شىء آخر فى الدنيا !

ميراندا : إنى بلهاء ! أبكى لما يفرحنى !

بروسبيرو : لقاء جميل بين عاطفتين نادرتين ! فلتمطر السماء

بركاتها على ما رأى النور بينهما !

فرديناند : لماذا تبكين ؟

ميراندا : لضعف حيلتى ، إذ لا أجرؤ أن أقدم لك

ما أرغب فى منحه ، ولا أن آخذ منك

ما يقتلنى عدم الحصول عليه ! ولكن كلامى هذا لا يجدى ،
فكلما اجتهدَ حُبّى فى التخفىّ ، زاد كشفه عن ذاته ! ٨٠
لابد أن أتخلىّ عن الخجل الذى يدفعنى إلى المراوغة !
بل سوف أَلْتَزِمُ الصراحة فى إطار البراءة المقدسة !
أنا زوجتك إن أردت الزواج ،
وإذا لم تكن تريده ، فسوف أقضى حياتى عذراء فى خدمتك !
قد ترفض أن أكون رفيقة لك ، ولكننى سأكون
خادمةً لك ، شئت أم أبيت !

فرديناند : حبيبتى يا أعز الناس ! ها أنذا أركع لك طائعًا !

ميراندا : أنت زوجى إذن ؟

فرديناند : نعم ! بقلب يريده مثلما يريد العبد أن يتحرر !
هاكِ يدى !

ميراندا : وهاكَ يدى أيضًا ! وقد وضعتُ قلبى فيها ! الآن وداعًا ٩٠
حتى نلتقىَ بعد نصف ساعة !

فرديناند : ألف ألف وداع !

[يخرج فرديناند وميراندا منفصلين]

بروسبيرو : لا يقارن فرحى بفرحتهم ،
وإن كنا قد فوجئنا جميعًا بما حدث !
ولكن فرحى به يفوق فرحى بأى شىء آخر !
لابد أن أعود إلى كتبى ، فلابد أن أنجز أعمالاً كثيرة
فى هذا الصدد ، قبل موعد العشاء .

[يخرج]

نهاية المشهد الأول من الفصل الثالث

المشهد الثانى (من الفصل الثالث)

[جانب آخر من الجزيرة]

[يدخل كاليبان وستيفانو وترينكولو]

ستيفانو : لا تقل هذا ! لن نشـرب الماء إلاّ عندمـا يفرغ البرمـيل ، ولن نذوق قطرة مـاء واحـدة قبل ذلك ! وإذن فلنـشرب ولنجـرع ! اشرب نخبى يا خادمى الوحش !

ترينكولو : خادم وحشى ! ما أغرب أهل هذه الجزيرة ! يقولون إنهم خمسة فحسب ، ونحن ثـلاثة منهم ، فإن كانت عقول الآخـرين مثلنا انهارت الدولة !

ستيفانو : اشرب ياخادمى الوحش عندما آمرك! عيناك ثابتتان تقريبًا فى رأسك!

ترينكولو : وأين يكونان إلا فى الرأس!؟ سيزيد جمال الوحش إن كانا فى ذيله! ١٠

ستيفانو : أغرق خادمى الوحش لسانه فى النبيـذ ! أما أنا فلم يستطع البحر أن يغرقنى، ولقد سبحت خمسـة وثلاثين فرسخًا، مقبلاً مدبرًا، قبل أن أصل إلى الشاطئ ! قسمًا بـضوء النهار ، سوف أجعلك نائبى يا وَحْش ، أو حامل لوائى !

ترينكولو : نائبك – إذا أردت – فهو لا يصلح لحمل اللواء واقفًا !

ستيفانو : لن نفر من العدو يا سيِّد وَحْش !

ترينكولو : لن تَفرّا ولن تكرّا بل ستَهِرّا مثل الكلاب ! بل لن تنطقا بشىء!

ستيفانو : تكلم أيها الوحش ولو مرة فى العمر . . إن كنت وحشًا صالحًا! ٢٠

كاليبان : كيف حال حضـرتك !؟ دعنى ألعق حذاءك ! ولكننى لن أخدم ترينكولو . . فليس مقدامًا !

ترينكولو : هذا كذب يا أجهـل دابة ! لقد شربت حتى أصبـحت قادرًا على منازلة أى شـرطىّ ! عجـبًا لك يا من تشبـه السمك ! يا أيـها الفاجر ! هل يَجْبُنُ رجلٌ شَرِبَ ؟ هـل تكذبُ كذبَ الوحوش ، ونصفك كالسمك والآخر وحشى ؟

كاليبان : عجبًا كم يسخر منى ! هل ستتركه يسخر منى يا مولاى ؟

ترينكولو : «مولاى» ؟ كيف يكون وحشٌ بهذه البلاهة ؟ ٣٠

كاليبان : هل سمعت؟ لقد عاد للسخرية! أرجوك أن تعضّه وتعضّه حتى يموت!

ستيفانو : اسـمع يا ترينكولو ! هَذّبْ لسـانك فى رأسك ! أمـا إذا أعلنت العصيـان ، فسوف تُشنق على أقرب شجـرة ! الوحش المسكين من رعاياى ولن أسمح بأى إهانة له !

كاليبان : أشكر مـولاى النبيل ! هل تتـفـضل بالاستـماع من جـديد إلى الطلب الذى رفعته إليك ؟

[يدخل آرييل غير مرئى]

ستيفانو : أى والله ! اركع وكرر طلبك! سأقف لأستمع ، وكذا ترينكولو!

كاليبان : سبق أن ذكرت لك ، أننى خـاضع لطغيان طاغيـة .. ساحر ! ٤٠ تحايل وخدعنى واستولى على جزيرتى !

آرييل : أنت كذاب !

كاليبان : بل أنت الذى يكذب ! أيها القرد المهرج !
أتمنى أن يقضى عليك أستاذى المقدام !
ولست كذابًا !

ستيفانو : اسمع يا ترينكولو ! إذا عكّرت عليه صفو قصته من جديد ،

فأقسم بقبضتى أن أخلع بعض أسنانك !

ترينكولو : ولكننى لم أتكلم !

ستيفانو : اسكت إذن ولا تزد . تحدث يا كاليبان ! ٥٠

كاليبان : كنت أقول إنه استولى على هذه الجزيرة بسحره ،
أخذها منى أنا ! فإذا استطاعت عظمتكم
أن تثأر لى منه - وأعلم أنك تستطيع
وهذا المخلوق لا يستطيع -

ستيفانو : قطعًا . . بالتأكيد !

كاليبان : فسوف تصبح ملكًا عليها ، وأصبح خادمًا لك .

ستيفانو : وكيف يمكن تحقيق ذلك ؟ هل يمكنك أن تصحبنى إليه ؟

كاليبان : طبعًا طبعًا يا مولاى ! سوف آتيك به نائمًا
وعندها تستطيع أن تدق مسمارًا فى رأسه ! ٦٠

آرييل : أنت تكذب ! لا تستطيع ذلك !

كاليبان : لكأنك مهرج يرتدى حلة مخططة ! يا لك من أحمق سخيف !
أتوسل إلى عظمتكم ! سدّد إليه اللَّكَمَات ،
وخُذْ تلك الزجاجةَ منه ! فإذا ذَهَبَتْ الزجاجة ،
لن يشرب إلا ماء البحر ! فلن أدلّه على الينابيع العذبة
الدفاقة !

ستيفانو : اسمع يا ترينكولو ! لا تعرّض نفسك للخطر من جديد !
فإذا قاطعت هذا الوحش بكلمة أخرى ، فأقسم بقبضتى
أن أطرد الرحمة من قلبى ، وأضربك حتى أبطّطك

مثل شرائح السمك ! ٧٠

ترينكولو : عجبًا ! ماذا فعلت ؟ لم أفعل شيئًا ! سأبتعد عنكما !

ستيفانو : ألم تقل إنه يكذب ؟

آرييل : أنت كذاب !

ستيفانو : هل أنا الذى قال ذلك ؟ خذ هذه الضربة [**يضربه**]

ما دمت تحب الضرب ، فكذبنى مرة أخرى !

ترينكولو : أنا لم أكذبك ! هل فسد عقلك ، وفسد سمعك أيضًا ؟

لعنة الله على زجاجتك ! هذا ما يفعله النبيذ والشُّرْب !

فَلْيَهْلِكْ وحشُك ، وليأخذ الشيطان أصابعك !

كاليبان : ها ها ها ! ٨٠

ستيفانو : هيا يا كاليبان! أكمل القصة! وأنت يا ترينكولو! أرجو أن تبتعد!

كاليبان : اضربْه كما يجب ! وسأتولى أنا الضرب بعد قليل !

ستيفانو : ابتعد يا ترينكولو ! وهيا يا كاليبان ! أكمل !

كاليبان : نعم ! كما قلت لك ! من عادته أن ينام ساعة العصر

وعندها تستطيع أن تستولى على كتبه

ثم تهشم رأسه ، أو تهوى بخشبة على جمجمته ،

أو تغرس وتدًا فى بطنه ،

أو تقطع رقبته بسكّينك ،

لا تنس أن تستولى على كتبه أولاً ،

فبدونها لن يقل بلاهةً عنى ! ولن يستطيع ٩٠

أن يأمر عفريتًا واحدًا فيطيعه !

وكلهم يكرهونه كرهًا عميقًا مثلى !
لا تحرق إلا كتبه ! فلديه مواعينُ جميلة -
وهذا هو الاسم الذى يطلقه عليها -
وهو يريد أن يزين بها منزله عندما يصبح له منزل !
أما ما يجب أن تتأمله بعمق فهو جمال ابنته
وهو نفسه يرى أنها لا تبارى ولا تجارى ! لم أشاهد
فى حياتى من النساء غير سيكوراكس ، والدتى ، ١٠٠
وتلك الفتاة ، وشتان ما بين الاثنتين !

ستيفانو : هل هى رائعة الجمال ؟

كاليبان : نعم يا مولاى ! سوف تليق بفراشك ، بالتأكيد !
وتنجب لك أجمل ذرية !

ستيفانو : اسمع أيها الوحش ! سوف أقـتل هذا الرجل ، وأصبح مع ابنته ملكًا وملكـة ، - حـمـانا الله من العـيــون ! - وتصـبح أنت وترينكولو نائبين للملك ! ما رأيك فى هذه الخطة يا ترينكولو ؟

ترينكولو : ممتازة !

ستيفانو : فلنتـصافح إذن ! أعتـذر لأنى ضربتك ، ولكن لابد أن تـحفظ لسانك طول عمرك ! ١١٠

كاليبان : سوف ينام خلال نصف ساعة !
هل تقتله خلالها ؟

ستيفانو : نعم ! وأقسم بشرفى !

آرييل : سأطير لأخبر سيدى بذلك !

كاليبان : هذا يفرحنى ! والسرور يغمرنى !
فلنمرح إذن ! هل تبدأ الأغنية الجماعية
التى تعلمتها منك منذ قليل !؟

ستيفانو : سأفعل ما تطلب أيها الوحش ، إن كان معقولاً ! سأفعل أى شىء معقول ! اسمع يا ترينكولو ! هيا نغنى معًا !
[يغنى]

اسْخَرْ مِنْهُمْ واشْتُمْهُمْ
واشْتُمْهُمْ واسْخَرْ مِنْهُمْ ١٢٠
إذْ لا قَيْدَ عَلَى الأفْكَارْ !

كاليبان : ليس هذا هو اللحن !

[آريل يعزف اللحن على الناى بمصاحبة الدفّ]

ستيفانو : ما هذا ؟ إنه نفس اللحن !

ترينكولو : إنه لحن أغنيتنا الجماعية ! يعزفها شبحٌ لا جَسَدَ له !

ستيفانو : إن كنت من الإنسِ فاظهرْ على حقيقتك ! وإن كنتَ شيطانًا فاظهرْ فى أى صورةٍ تريدها !

ترينكولو : أرجوك أن تغفر لى ذنبى !

ستيفانو : الموت يسدد كل الديون! إنى أتحداك! [يجبن فجأة] الرحمة ! ١٣٠ الرحمة !

كاليبان : هل أنت خائف ؟

ستيفانو : لا لا يا وَحْشْ ! لست أنا الذى يخاف !

كاليبان : لا تَخْشَ أذَىً ! فَجَزِيرَتُنَا تَحْفِلُ بالأصْوَاتْ !

مِنْها أَصْوَاتُ غِنَاء أو ألحانٌ عَذْبَهْ
تُطْرِبُ أُذْنى دُونَ أذَىّ ! أَحْيانًا آلافُ الآلات الوَتَرِيّهْ
تَعْزِفُ أَلْحانًا مثلَ طنينٍ يتداخَلُ حَوْلى !
وأُحِسُّ بأحيانٍ أُخْرى هَدْهَدَةً من أَصْوَاتٍ برِيّهْ
فأنامُ ولو كنتُ أَفَقْتُ لَتَوّى من نومٍ مَمْدُودْ !
فأرىَ فى الحُلْمِ كأنَّ سَحَابَ الخَضْرَاءِ
قد انْشَقّ وفيه انفتحتْ طاقهْ
وتكادُ بأنْ تُلقِى بكنوزٍ بينَ يَدَىّ !
بلْ إنّى أبكِى عند الصَّحْوْ		١٤٠
طَلَبًا للعَوْدَةِ للنَّوْمِ وللحُلْمِ المَجْلُوّ !

ستيفانو : ستغدو مملكة رائعة لى ، أسمع فيها الموسيقى مجانًا !

كاليبان : بعد مقتل پروسپيرو !

ستيفانو : لن يتأخر ذلك - أَذْكُرُ التفاصيل .

ترينكولو : الصوت يتباعد ! فلنتبعه ثم ننجز عملنا فيما بعد .

ستيفانو : هيـا بنا ! سر أمـامنا يا وحش ! وسوف نسـير خلفك ! ليـتنى أستطيع أن أرى عازف الدفّ الخفى ! ما أبرعه فى العزف !

ترينكولو : هل ستمضى يا ستيفانو ؟ تقدم أنت وسوف أتبعك !		١٥٠

[يخرجون]

نهاية المشهد الثانى من الفصل الثالث

المشهد الثالث (من الفصل الثالث)

[منطقة أخرى فى الجزيرة]

[يدخل ألونزو ، وسباستيان ، وأنطونيو ،
وجونزالو ، وآدريان ، وفرانشيسكو ، وآخرون]

جونزالو : أقسم إنى لا أستطيع أن أخطو خطوة أخرى !
سيدى ! إن عظامى الهرمة تؤلمنى ! ونحن نسير فى متاهة
بلا شك ! مرة يستقيم الطريق ومرة ينحرف !
لابد أن أستريح قليلاً - بعد إذنك !

الونزو : لا ألومك أيها العجوز ، إذ هدّنى الإرهاق أنا أيضًا
وأخمد نشاطى ، لا بأس ! اجلس واسترح .
لقد بدأت أتخلى عن الأمل ، ولن أسمح له أن
يستمر فى خداعى . لقد غرق ابنى
بعد أن ضَلَلْنَا الطريقَ فى البحث عنه ، والبحر يسخر
من بحثنا عبثًا على البر ! ١٠

انطونيو : [**جانبًا إلى سباستيان**] لكم يسرنى أن فقد الأمل تمامًا !
اسمع ! إن كنت فشلت مرة فى تحقيق ما اعتزمته
فلا تتراجع عنه أبدًا !

سباستيان : [**جانبًا إلى أنطونيو**] سنغتنم الفرصة التالية على خير وجه .

انطونيو : [**جانبًا إلى سباستيان**] فليكن ذاك الليلة! فلقد هدهم السفر الآن،
ولن ينتبهوا إلينا ، بل لن يستطيعوا ذلك ،
مثلما انتبهوا وهم مستريحون !

سباستيان : [**جانبًا إلى أنطونيو**] أقول الليلة ! لن نتأخر بعد ذلك !

[موسيقى رزينة غريبة، وپروسپيرو فى أعلى المسرح (غير مرئى)، تدخل أشكال غريبة متفرقة ، وتأتى بمائدة عامرة ، وترقص حولها مع إيماءات التحية والترحاب ، ثم تدعو الملك ورفاقه إلى الطعام قبل أن تنسحب وتخرج من المسرح]

ألونزو : ما هذه الموسيقى ؟ أصغوا يا صحبى الكرام !

جونزالو : موسيقى عذبة رائعة !

ألونزو : أرسل إلينا الملائكة الحارسين يارب ! ماذا كان هؤلاء ؟ ٢٠

سباستيان : 'خيال الظل' أصبح حيًا مجسدًا ! الآن أُصَدِّقُ من يحكى
عن وحيد القرن ! أو أن فى بلاد العرب شجرة واحدة
تتخذها العنقاء عرشًا لها ، وأن العنقاء تتولى الحكم الآن !

أنطونيو : سأصدق هذا وذاك ! وإن حكيت لى أى قصة خيالية –
سأقسم إنها قد وقعت ، وإن الرحالة لم يكذبوا أبدًا ،
وإن كان المغفلون فى بلدنا لا يصدقونهم

جونزالو : إذا حكيت ذلك فى نابولى الآن ، فهل يصدقوننى
لو قلت إننى رأيت من بين أهل الجزيرة –
فلا شك أن هؤلاء من أهل الجزيرة – ٣٠
من يتخذون أشكالاً غريبة ، ومع ذلك –
وانتبه لكلامى – يزيدون رقة وطيبة عن الكثيرين
من بنى جنسنا ، بل عن أى منهم تقريبًا !

پروسپيرو : [جانبًا] أحسنت وصدقت ! إذ إن بعض الحاضرين هنا

شرٌّ من الشياطين !

الونزو : لا أستطيع مهما قلت أن أصف دهشتى
من هذه الأشكال وهذه الحركات وهذه الأصوات التى –
حتى دون لسان – تتحدث نوعًا من الحديث الصامت الرائع !

بروسبيرو : [جانبًا] لا تمتدح حتى تنتهى الحفلة !

فرانشيسكو : لقد اختفت الأشباح اختفاء غريبًا ! ٤٠

سباستيان : لا يهمنا هذا ما داموا قد تركوا الطعام وراءهم !
ولدينا بطون ! هل تحبون أن تذوقوا ما تركوه هنا ؟

الونزو : لا أحب أنا !

جونزالو : أؤكد لك يا سيدى أن لا داعى للخوف . وهل كان
أحد منا يصدق فى طفولته أن بعض سكان الجبال
لهم رقاب متهدّلة كالثيران ، وفى حلوقهم زوائد لحمية
مثل الأكياس ؟ أو أن بعض الناس لهم رؤوس فى صدورهم ؟
وهو ما يؤكده لنا الآن كل من راهن على ألا يعود الرحالة
بنسبة خمسة إلى واحد !

الونزو : سأنهض وآكل ، ولو كانت آخر وجبة لى ! لا يهمنى ! ٥٠
إذ أشعر أن أجمل ما فى العمر قد مضى ! قم يا أخى الدوق !
انهض وشاركنا ما نفعل .

[برق ورعد . يدخل آرييل فى صورة 'هاربى' – وهو طائر خرافى ضخم له وجه امرأة ، ويصفق بجناحيه على المائدة ، وبحيلة بارعة تختفى المائدة]

آرييل : يا رجال الخطيئة الثلاثة ! إن القَدَرَ الذى
يسخّر الدنيا وما فيها لتحقيق غاياته ، قد
قضى بأن يلفظكم البحر ، وهو الذى لا تُتْخم له شهية ،
ويلقى بكم على ظهر هذه الجزيرة ، التى لا يعيش فيها البشر ،
لأنكم أقل بنى البشر جدارة بالعيش ، لقد أصبتكم بالجنون –
بل بالإقدام الذى يجعل الرجال ينتحرون شنقًا أو غرقًا !

[ألونزو وسباستيان وآخرون يستلون سيوفهم]

يا لكم من حمقى ! ما أنا وزملائى ٦٠
إلا جنود القدر ! أما العناصر التى صُنِعَتْ منها سيوفكم
فلن تستطيع انتزاع ريشة واحدة من ريشى ،
إلا إن استطاعت أن تجرح الرياح المُدوِّية ، أو تقتل
المياه بطعنات تثير السخرية ، إذ لا يلبث سطح الماء أن يلتئم !
وزملائى الجنود مثلى ! من المحال أن يصابوا بأذى !
وحتى إن كنتم قادرين على جرح أحد ، فسوف تجدون
سيوفكم قد ثقلت ولم تستجب لقوتكم
بل لن تستطيعوا رفعها ! أما رسالتى إليكم ، فهى أن
أُذَكِّركمْ أن ثلاثتكم قد خلعتم پروسپيرو الصالح ٧٠
من عرش ميلانو ، وألقيتم به مع ابنته البريئة فى البحر ،
وها هو قد عاقبكم ! بل إن الملائكة
التى تطيع من يمهل ولا يهمل ، ومن أغضبته جريمتكم ،
قد أثارت البحار والشطآن ، بل وجميع المخلوقات

حتى تحرمكم السكينة ! لقد حَرَمَتْكَ ابنك يا ألونزو !
وها أنذا أعلن أنها قضت بالهلاك البطىء عليكم
– وهو أسوأ من الموت الذى يأتى دفعة واحدة –
إذ يقتفى آثاركم أينما تكونوا ، وأما الغضب
الذى قد يقع على رؤوسكم فى هذه الجزيرة الموحشة ٨٠
فلن تَتَّقُوه إلا بالندم الصادق على ما فعلتم
وحياة الطهر والبراءة بعد ذلك .

[يختفى فى الرعد ، ثم تعود الموسيقى الهادئة ، وتعود الأشكال الغريبة إلى الدخول ، وتنخرط فى الرقص ساخرة بالحركات والإيماءات ، ثم تخرج وهى تحمل المائدة]

بروسبيرو : ما أبرع أداءك لشخصية هذا الطائر الجارح
يا آريل الحبيب ! لقد مثّلت الدور برشاقة خلاّبة
وأطعت تعليماتى فلم تُسقط كلمةً مما كَلَّفتك بقوله !
وهكذا فعل خدمى الأقل شأنًا منك ، إذ أدوا المهام التى
تناسب كلا منهم بدقة رائعة فأضفوا عليها حياة دافقة !
كما إن تعاويذى السحرية تفعل فعلها فيهم ،
فها هم أولاء أعدائى يتخبطون فى حبائل حيرتهم وذهولهم !
وأصبحوا جميعًا تحت سيطرتى ! سأتركهم فى نوبات همومهم ٩٠
وأزور فرديناند الصغير – الذى يحسبون أنه غرق –
وكذلك محبوبته ومحبوبتى العزيزة !

[يخرج]

جونزالو : حَلَّفْتُكَ بالمقدّسات سيدى أن تقول لى سبب هذه
الوقفة الذاهلة والحملقة الغريبة !

الونزو : إنه لشىء خارق خارق ! لقد خُيِّل إلىّ أن الأمواج
تَكَلَّمَتْ وحَدَّثَتْنى عنْ فعلتى ! بل لقد أشار إليها
نشيد الريح فى أذنى ! وأما الرعد ، ذلك المزمار العميق
الرهيب من مزامير أرغن الطبيعة ، فقد نطق باسم
بروسپيرو ! كأنه الصوت القرارى فى نشيد آثامى
وهى التى تسببت فى أن يرقد ابنى فى الطين بقاع البحر ١٠٠
سأنشده فى أعمق بقعة لم يصل إليها مقياس الأعماق
فأرقد معه فى الطين !

[يخرج ألونزو]

سباستيان : لو جاء الشياطين فرادى ، سأنازلهم شيطانًا شيطانًا !

انطونيو : وسوف أكون المساعد والظهير لك !

[يخرج سباستيان وأنطونيو]

جونزالو : لقد استولى اليأس على الثلاثة جميعًا ! إن جريرتهم ،
مثل السُّمّ الذى لا يفعل فعله إلا بعد فترة طويلة ،
بدأت تقرض خيوط عـزيمتهم . أرجوكم يا من تتمـتعون بنضرة
الشباب أن تسرعوا إلى اللحاق بهم !
امنعوهم من فعل ما قد يدفعهم هذا الجنون
إلى فعله !

آدريان : فلنتبعهم إذن . . أرجوك !

[يخرج الجميع]

نهاية الفصل الثالث



الفصل الرابع

المشهد الأول

[أمام كهف پروسپيرو]

[يدخل پروسپيرو وفرديناند وميراندا]

پروسپيرو : إذا كانت قسوتى فى معاملتك قد زادت عن الحد ،
فإن فى مكافأتك تعويضًا عن ذلك ! فلقد وهبتك الآن
ثُلُثَ حياتى نفسها ، بل الغاية التى أحيا من أجلها !
وها أنذا أضعها فى يدك ! لم تكن ألوان
معاناتك إلا امتحانًا لصدق حبك !
وقد اجتزتَ الامتحانَ بتفوّقٍ مدهش !
وها أنذا أشهد أمام الله بأننى أؤكد هذه
الهدية النفيسة ! وأرجو يا فرديناند
ألاَّ تعجب من تفاخرى بها ، فلسوف ترى
أنها فوق كل مديح ، وتتجاوز ١٠
كل ما أقوله عنها .

فرديناند : بل أصدّق ما تقول ولو أنكره العرافون !

پروسپيرو : إذن خذ ابنتى هدية منى ، عروسًا
دفعتَ فيها مهرًا غاليًا ! ولكن إذا
لامستها قبل إتمام الشعائر المقدسة جميعًا ،

وطقوس الزفاف المرسومة لدينا ،
فلن تُنزل السماواتُ بركاتها على هذا الزواج
لينمو ويترعرع ، بل ستنثر الكراهية العقيمة ،
والشقاق ، والاحتقار ، ومرارة النظراتِ ٢٠
فوق فراشكما ، وتملأه بالأعشاب الضارة البغيضة
حتى تكرهاه معًا ! وإذَنْ فحاذرا واحترسا
ومصابيح رب الزواج تضيئ لكما الطريق !

فرديناند : أرجو لكلينا أيامًا هادئة ، ونسلاً جميلاً ، وحياة مديدة ،
ودوام الحب القائم بيننا الآن ، ولذلك لن يفلح أظلم عُشٍّ
ولا أفضل الفرص السانحة ، ولا أشد وسوسة
يوسوس بها الخنّاس فى صدورنا ، فى قهر شرفى
وتحويله إلى شهوة ، أو حرمانى من متعة حفل ذلك اليوم ،
فشدة شوقى تجعلنى أظن خيول موكب الشمس قد تعثرت ٣٠
فلا تسير ، أو أن الليل مغلول لا يأتى !

بروسبيرو : أحسنت القول ! اجلس معها وحادثها فقد غدت ملك يمينك !
أين أنت يا آرييل ؟ خادمى المجتهد ! آرييل ! أين أنت ؟

[يدخل آرييل]

آرييل : ها أنذا ! بماذا يأمر سيدى الجبار ؟

بروسبيرو : لقد أنجزت ببراعةٍ آخر المهام التى طلبتها منك ،
أنت وزملاؤك الأقل منزلة منك ! لكننى أحتاج إليكم
فى لعبة أخرى مماثلة ! اذهب وأحضر زملاءك

إلى هذا المكان ، وأنا أمنحك السيادة عليهم !
حُثّهم على سرعة الحركة ، فأنا أريد
أن أعرض على عيون الزوجين الصغيرين خدعة ما ٤٠
من أفانين سحرى ، كنت وعدتهما بها ، وينتظرانها منى !

آرييل : حالاً ؟

بروسبيرو : فى لمحة عين !

آرييل : من قـــبل أنْ تقـــولَ اذهبْ وعُدْ يا خَيْرَ تَابِعْ
أَوْ تـــأخُذَ الأنْفَاسَ مَرَّتـــيـــن فـــى تَتَابُعْ
سَيَحْضُرُ الجميعُ مُسْرِعينَ فَوْقَ أَطْرَافِ الأَصَابِعْ
بِكُلِّ تَقْطِيبٍ وإيمـــــــاءٍ مـن الأَشْكَالِ رَائِعْ
فَهَلْ تُحِبّنى يا سيّدى ؟ أَجِبْ إنْ لَمْ تكنْ تُمَانِعْ

بروسبيرو : بل أحبك كثيرًا يا عفريتى الرقيق آرييل! لا تدخل حتى تسمع النداء!

آرييل : فهمت ! فهمت !

[يخرج آرييل] ٥٠

بروسبيرو : احرص على الإخلاص يا فرديناند ! حذار أن ترخى
الزمام للغزل بأكثر مما ينبغى ! أغلظ الأيمان تحترق كالقش
فى النار الموقدة فى دم العاشقين ! اكبح جماح حبك ،
وإلا ضاعت الأيمان التى حَلَفْتَ !

فرديناند : أؤكد لك يا سيدى أن الثلوج البكر الباردة البيضاء
تحيط بقلبى وتخفف من وقدة كبدى !

بروسبيرو : جميل ! ادخل الآن يا آرييل ! تعال يا عزيزى مع الجميع !

زيادة العدد أفضل من النقصان ! اظهروا وتحركوا بخفة
أرجو الصمت التام ! كونوا عيونًا دون ألسنة !

[موسيقى هادئة] و [تدخل أيريس]

أيريس : سيريسُ يا أكْرَمَ ربَّهْ ! ذات المُروجِ العَامِرَاتِ الخصْبَهْ – ٦٠
قَمْحًا وشُوفَانًا ، شَعيرًا ، ثُمّ بَازِلاّءَ بلْ وَشَيْلَماً وبيقَهْ !
هَذِى جبالُكِ التى تَموُجُ بالكَلأْ! وتَقْضِمُ الأغْنَامُ منها كُلَّ قَضْمَهْ!
وهذهِ المُروجُ فى انْبِسَاطِهاَ تَزْخَرُ للأغْنامِ بالأعْلاَفْ
وتلكَ أغْصَانٌ تَشَابَكَتْ لتَدْعَمَ الضِّفَافْ
وإبْرِيلُ المَطِيرُ وَشَّاهَا بأزْهَارٍ تُجِيبُ مَطْلَبَكْ
بأنْ تَزِينَ حُورِيَّاتك المَقْرُورَهْ . . بإكْلِيلِ العَفَافْ !
فيها خَمَائلُ الرَّتْمِ التى يَهوَىَ ظِلاَلَها المكدودُ –
من يشكوُ لَظَاهُ منَ الصُّدودْ !
هَذِى حُقُولُ الكَرْمِ بالنَّواصِىِّ المُشَذَّبَهْ ،
وساحُل البَحْرِ العَقِيمِ قد بَدَتْ صُخُورُهُ الصُّلْبَهْ !
إذ تَنْشَقِينَ عِنْدَهُ النَّسيمْ ! قد أَرْسَلَتْنى مَلْكَةُ السّماءْ ٧٠
فإنّنى رسولُها – قوسُ الغَمَامْ – وقد أتيتُ كى أَدْعُوكِ
أن تُغَادرِى ذاكَ المقامْ ، وتَصْحَبى ذاتَ الجَلاَلْ
فى اللَّهْوِ والمَرَاحِ عنْدَنَا ! وَسْطَ الأرَاضِى السُّنْدُسيَّهْ !
هَذِى عُرَيْشَتُها التى تَجْرِى بها الطَّواوِسْ
هيّا اهْبِطِى سيريسُ يا ذاتَ الثَّراءِ حتّى نَأْتَنِسْ !

[تدخل سيريس]

سيريس : مَرْحىَ رسولَ المَلكَهْ ! يا مَنْ زَهَتْ ألوانُهُ المُتَعَدِّدهْ !
لم تَعْصِ يَوْمًا زَوْجَةَ الرَّبِّ الكبيرِ جُوپيتَرْ !
يا مَنْ نَثَرْتَ بريشِ أَجْنحَةٍ بِلَوْنِ الزَّعْفرَانِ على زُهُوري
قَطْرَ طَلٍّ أو شآبيبَ السَّماءِ المُنْعِشَهْ !
يا مَنْ يميلُ – على المُروجِ المُورِقَهْ . . وعلي السُّهُولِ القَاحِلَهْ . . ٨٠
طرَفَاكَ فى قَوْسٍ كَسَتْهُ الزُّرْقَهْ !
لِيُوَشِّحَ الارضَ التى تَزْهو بِكُلِّ ثَرَائِهْ !
ما سِرُّ دَعْوَةِ مَلْكَتِكْ . . لِى كىْ أَجِئَ إلى هُنا
فى بُقْعَةِ الكَلأ القَصيرْ ؟

ايريس : كىْ تَحْضُرِى مَعَنَا زَفَافَ العَاشِقَيْن المُخْلِصَيْن وتَبْذُلِي
بَعْضَ العَطَايَا فى سخاءٍ للحبيبَيْنِ اللّذيْن كَسَتْهُما البَرَكَهْ !

سيريس : قُلْ لى إذَنْ قَوْسَ السَّماءِ فَهَلْ أتَتْ **ڤينوسُ** أيْضًا ؟
وَهَلْ جَاءَ ابنُها – إن كنتَ تَعْرِفْ – فى مَعِيَّةِ هذه المَلكَهْ ؟
إنّى امْتَنَعْتُ عن اللِّقَاءِ لأنّه عارٌ كبيرْ ! وأعافُ لُقْيَاهَا هُنَا
ولقاءَ ذاكَ الغِرِّ مكْفُوفِ البَصَرْ ٩٠
منذُ استَطَاعَا أن يُعينَا ذَلِكَ الكَالِحَ 'ديس'
فى أن يَنَالَ كَرِيمَتى !

ايريس : لا ! لا تَخَافِى هَذه اللُّقْيَا ! فَلَقَدْ رأيتُ الرَّبَّةَ المذكُورَهْ
فِى مَرْكَبٍ وَسْطَ السَّحابِ تَجرُّهُ بعضُ الحَمَائمِ نَحْوَ 'پَافُوس'
هى وابنَها ! بلْ حَاوَلاَ بالسِّحْرِ إغواءَ الحبيبَيْنِ هُنَا !
أمّا هُما فَقَدْ تَعَاهَدَا ألاّ يُقَارِبَا الفرَاشَ قَبْلَ أنْ

تُضيءَ مِصْبَاحَ الزِّفاف 'هَايمين' !
عَبَثًا تُحاولُ أنْ تَعُودَ إليْهما ذاتُ الشَّبَقْ !
تلكَ التى كانتْ لِرَبِّ الحَرْبِ فِى يَوْمٍ خَلِيلَهْ !
هذا ابنُها قد حَطَّمَ الأَسْهُمَ فى جَعْبَتِهْ
(رَغْمِ احْتِدَادِ طَبِيعَتِهْ) بَلْ بَاتَ يَحْلِفُ إنّهُ
ما عادَ يُطْلِقُ السِّهَامَ لا ! بَلْ أنْ يُمارِسَ لَهْوَهُ
مثلَ الصِّغَارِ معَ العَصَافِيرِ الوَدِيعَهْ ! ١٠٠

[تدخل جونو]

سيريس : هَا هِيَ ذِى أَسْمَى المَلِكَاتْ ! 'جُونُو' العُظْمَى !
أَعْرِفُها مِنْ مِشْيَتِهاَ !

جونو : ما حالُكِ يا أُخْتِى المِعْطَاءْ ؟ هَيَّا لِنُبارِك هَذَيْن الزَّوْجَيْن !
هيّا نَدْعو لَهُمَا بِرَخَاءٍ وبِأكْرَمِ أَبْنَاءْ !

[تغنيان]

جونو : جُونُو تَدْعُو لَكُمَا بـالبَرَكَـــــاتْ
بـالـشَّرَفِ وخَيْرِ زواجٍ والـثَّرَوَاتْ
وبِـفَرْحِ الــقَلْبِ بِـكُـلِّ الأَوْقَاتْ
وبِـطُـولِ الــعُمْرِ وأَبْنَــاءٍ وبَنَاتْ

سيريس : هَلاّ أتى الربـيعُ وَحْدَهُ فى آخـــرِ الحَصَادْ ١١٠
بخـيرِ هذى الأَرْضِ والنَّمـاءِ فى كُلِّ البِلادْ
لِيَــــمــــلأَ الأَجْرَانَ بـالحُبُوبِ والأَهْرَاءْ
تفـــيضُ بالرِّزْقِ العــميمِ ســـابِغِ الأَرْفَادْ
فى كُلِّ كَرْمَةٍ عنـاقِـــيـدٌ بِطَبْعِهَا النَّمـــاءْ

وينْحَنِى السَّنَابِلُ مُثْقَلاً بـزاهـر الـرَّخَاءْ
نَجَوْتُمَا من فَاقَة ! رَعَاكُمَا خَيْرُ الجَدَاءْ
قـد باركتكمـا سيريسُ هكذا بذا الرِّفَـاءْ

فردیناند : هذه رؤيا فى غاية الجلال ، متناغمة تسحر الألباب !
هل أجرؤ على القول بأن هؤلاء من الجن ؟

بروسبيرو : إنهم من الجان الذين اسْتَحْضَرْتُهُمْ بسحرى ١٢٠
من محابسهم ليمثلوا ما أتصوره الآن !

فردیناند : ليتنى أقيم هنا إلى الأبد ! إن مثل هذا الوالد الحكيم
ذى العجائب نادر الوجود ! وقد أحال المكان جنّة !

[تتهامس چونو وسيريس ، ثم ترسلان أيريس فى مهمة خاصة]

بروسبيرو : أيها الحبيب ! أرجو الصمت الآن ! فإن چونو وسيريس
جادتان فى التهامس ؛ وأمامنا المزيد من العمل !
أرجو الصمت التام ، وإلا فشل سحرنا !

ايريس : يا أَيَّتُها الحُورِيَّاتُ ! يا من يُدْعَيْن النَّايِيدَاتْ ١٢٧
بِجَدَاوِلَ تَجْرى مُلْتَوِيَاتْ ! والزَّهْرُ يَزِينُ الهَامَاتْ !
والعَيْنُ تُشِعُّ بَرِىءَ النَّظَرَاتْ !
اتْرُكْنَ الماءَ المُتَموِّجَ أَقْبِلْنَ إلى الأَرْضِ الخَضْرَاءْ ! ١٣٠
هَذَا أَمْرٌ من چُونُو ! يا حُورِيَّاتِ العِفَّةِ هذا حَفْلُ هَنَاءْ
شَارِكْنَ زَوَاجَ حَبِيبَيْنِ يَزِينُهُمَا الإِخْلاصُ وَهَيَّا دُونَ أَنَاءْ !

(تدخل بعض الحوريات)

يا منْ يَحْملُ منْجلَهُ والشَّمْسُ تُلَوِّحُهُ ويُعَانِى حَرّ أُغُسْطُسْ !
اتْرُكْ محْراثَكَ هَيَّا ! أقْبِلْ للفَرَحِ وللْمَرَحِ هُنَا !
اجْعَلْ عُطْلَتَكَ اليَوْمْ ! ضَعْ قُبَّعَةَ القَشِّ على رَأْسِكْ !
هَيَّا جَمْعًا للرَّقْصِ الرِّيفىِّ بِصُحْبَةِ هاتيك الحُورِيَّاتِ النَّضِرَاتْ !

[يدخل عدد من العاملين بالحصاد ، يرتدون أزياءهم المميزة ، ويشاركون الحوريات فى رقصات رشيقة ، وعند نهاية الرقص ينهض بروسبيرو فجأة ويتحدث ، وبعد ذلك ، يختفى الجميع حزانى ، بمصاحبة صخب مكتوم ومختلط] .

بروسبيرو : [**جانبًا**] كنت نسيت تلك المؤامرة الخبيثة التى دبّرها
الوحش كاليبان وشريكاه لقتلى !		١٤٠
لقد حان تقريبًا وقت تنفيذها ! [**إلى الجنّ**]
أحسنتم ! كفى ! انصرفوا ! كفى !

فرديناند : هذا غريب ! لقد داهم أباك غضب يثيره ويربكه !

ميراندا : ما رأيته قبل اليوم بمثل هذا الغضب وتعكير الصفو !

بروسبيرو : يبدو عليكَ الاضطرابُ يا بُنىَّ ! كأنّما أَصَابَكَ الفَزَعْ !
هَوِّنْ عليكَ وابتسمْ ! قد انْتَهَتْ أفراحُنا !
ومثلما ذكرت قبلَ الآنَ لم يكن ممثلونا هؤلاء
غيرَ أرواحٍ وأشباحٍ تلاشتْ بل وذَابَتْ فى الهَوَاءِ
فى أرَقّ ذرات الهَوَاءْ ! وهكذا تَذُوبُ –
مثلَ هذه الرُّؤْيا التى بَنَتْ نَسيجَهَا من العَدَمْ –		١٥٠

قلاعُنا التى يكَلّلُ السحابُ رأسَهَا !
قُصورُنا الجميلةُ الشمّاءُ والمعابدُ الوَقُورَةُ الرزينهْ !
والكرةُ الارضيّةُ العظيمةْ - وكلُّ ما تَرِثْ !
ومثلما خبَا وَهْمُ احتفالنَا الكبيرِ وانتهى بِلاَ أثَرْ
لن يتركَ الذى يمضى نُثارًا من سَحَابْ !
إنا خُلقْنَا من خيُوطٍ تُنْسجُ الأحْلاَمُ منها !
وهكذا يُكَلّلُ النعاسْ . . حيَاتَنَا القصيرةَ الضئيلةْ !
يا سيّدى ! لقد أصابنى القلقْ ! فاصبرْ ! تحمّل ضَعْفى !
ذهنى العجوزُ مضطربْ ! لا تنزعجْ لما تراهُ فىَّ منْ وَهَنْ ! ١٦٠
فلتَسْتَرِحْ إذا أردتَ فى كَهْفى قليلاً رَيْثَما أعودْ !
إذ إننى سأذرعُ الشَّطَّ العريض رائحًا وغَاديًا
حتى يعودَ قلبى المهتاجُ للسكينة !

فرديناند وميراندا : مع السلامة !
[يخرجان]

بروسبيرو : شكرًا لكما ! آرييل ! احضر بسرعة الأفكار !
[يدخل آرييل]

آرييل : أنا رهن أفكارك ! ماذا تطلب ؟

بروسبيرو : اسمع يا عفريت ! لابد أن نستعد لمواجهة كاليبان !

آرييل : نعم أيها القائد ! كنت أريد أن أخبرك عند تقديم 'سيريس'
ولكننى خفت أن أغضبك !

بروسبيرو : قل لى من جديد أين تركت هؤلاء الأوغاد ؟ ١٧٠

آرييل : قلت لك يا سيدى إن الخمر ألهبتهم حتى احمرّ لونهم
وأفعمتهم بالإقدام حتى طعنوا الهواء
لأن أنفاسه تهب فى وجوههم ، وضربوا الأرض
لأنها قبّلت أقدامهم ، لكنهم لم ينثنوا عن خطتهم .
وعندها ضربت الدفّ فى يدى ، فإذا بهم يقفون
مثل الخيل التى لم يركبها أحد بعد ، ويشرعون آذانهم
ويرفعون أجفانهم ، ويفتحون خياشيمهم لاشتمام الموسيقى !
وهنا أعملت السحر فى آذانهم ، حتى ساروا خلفى ،
مثلما تتبع العجول خوار أمها ، خلال الأشواك الحادة ،
والقتاد المسنون ، والحَسَك الذى يلدغ ، وغيرها مما اخترق
سيقانهم الواهنة ، وأخيرًا تركتهم فى مياه البِرْكة التى ١٨٠
كستها طبقة من القذارة ، خلف كهفك ، وهى ترقص حولهم
حتى الأذقان ! بل إن رائحة البركة طغت على
رائحة أقدامهم !

بروسبيرو : أحسنت يا طيرى المقرّب ! احتفظ بشكلك الخفىّ الآن !
واسمع ! أنت تعرف العباءة البراقة وما شاكلها فى منزلى !
اذهب وآتنى بها حتى تكون الطُّعْمَ الذى أوقع به هؤلاء اللصوص!

آرييل : ذهبت ذهبت

[يخرج]

بروسبيرو : كاليبان شيطان ! شيطان بطبعه ! والطبعُ
يغلب التطبّعْ ! وقد بذلت فى تقويمه جهودًا جبارة

إشفاقًا ورحمة ! لكنها ضاعت جميعًا وذهبت سدى ! ١٩٠
وكلما تقدم فى السِّنّ وازداد قبح جسمه ،
نخر السُّوسُ فى عقله . لسوف أُنزل العذاب بهم
حتى يصرخوا من الألم !

[يعود آريل حاملاً العباءة البراقة وما شاكلها]

تعال ! ضعها جميعًا على شجرة الليمون هناك !

[يظل بروسبيرو وآريل غير مرئيَّيْن]

(يدخل كاليبان وستيفانو وترينكولو وثيابهم مبللة)

كاليبان : أرجوكم ! خففوا وَقْعَ أقدامكم حتى لا يسمعكم أحد !
لا ولا خُلد الأرض الأعمى ! فقد اقتربنا الآن من كهفه !

ستيفانو : اسـمع يا وَحْشْ ! تلك الجنِّيـة التى تتبـعك ، والتى قلتَ إنهـا مأمونة - خَدَعَتْنا واتضح أنها كالأنذال !

ترينكولو : اسمع يا وَحْشْ! إنى أشم رائحة بول الخيل! وأنفى يتأفف ويستاء! ٢٠٠

ستيفانو : وكذلك أنفى ! هل تسمعنـى يا وَحْشْ؟ إننى أحذرك من غضبى! فلو غضبت عليك -

ترينكولو : **[يكمل العبارة]** ستصبح فى عداد المفقودين !

كاليبان : يا سيدى الكريم ! لا تحرمنى رضاك أبدًا !
اصبر قليلاً ! فالغنيمة التى آتيك بها
ستغمّ عيون سوء الحظ الذى صادفنا ! لا تجهر بالصوت إذن !
فكل شىء ساكن كأننا فى منتصف الليل !

ترينكولو : لا بأس لا بأس ! ولكن ضياع زجاجات الخمر فى البِرْكة -

ستيفانو : **[يكمل العبارة]** لا يعنى العار والشنار فحسب ، بل فيه يا وَحْشْ
خسارة لا تعوّض ! ٢١٠

ترينكولو : خسارة أفدح من إصابتى بالبَلَل ! وكل ذلك بسبب الجِنّيّة
التى قلت إنها مأمونة يا وَحْشْ !

ستيفانو : سأنقذ زجاجتى من البِرْكة ، حتى لو غُصْتُ فيها إلى أذنى !

كاليبان : أرجوك يا مليكى ! اسكتْ ! هل ترى تلك الفتحة ؟
إنها مدخل الكهف ! لا تُحْدِثْ جلبة وادخل !
افعل الشر الذى يأتى بالخير ! فربما مَلَكْتَ هذه الجزيرةَ
إلى الأبدْ ! وأصبحت أنا - كاليبان -
ألعقُ قدميك إلى الأبد أيضًا !

ستيفانو : أعطنى يدك ! بَدَأَتْ تراودنى أفكار سفك الدماء ! ٢٢٠

ترينكولو : أيها الملك ستيفانو ! أيها اللورد العظيم ! يا ستيفانو الجليل !
تأمل الملابس التى تنتظرك هنا !

كاليبان : اتركها أيها المغفل ! إنها لا تساوى شيئًا !

ترينكولو : لا لا أيها الوَحشْ ! نحن نعرف الملابس المستعملة ! **[يلبس العباءة البراقة]** انظر أيها الملك ستيفانو ! [ألا تناسبنى ؟]

ستيفانو : اخلع تلك العباءة البراقة يا ترينكولو ! بحق هذه اليد سآخذها !

ترينكولو : خُذْها يا صاحب الفخامة !

كاليبان : فليغرق هذا الأحمق فى مرض الاستسقاء ! ما معنى ٢٣٠
غرامك بمثل هذه الملابس التى تعوق الحركة ؟ اتركها الآن
وعليك بقتله أولاً ! إنه إذا استيقظ

فسوف يبعث من يقرصُنا ويلدغُنا حتى تمتلئْ أجسامنا
بالبُقع ! سنصبح فى حالة عجيبة !

ستيفانو : اسكت أنت أيها الوَحْشْ! سـيدتى شجرة الليمـون! أليست هذه السُّترة سُتْرتى ؟ ها أنذا أنزلْتُها فتَجَاوَزَتْ حـدود الشجرة ! ومن يتجاوز الـحدود يحلق شعره ! وإذن يا أيهـا السترة ! ستـفقدين وَبَرك ! ستصبحين سُترة بلا وَبَر ! صلعاء !

ترينكولو : [**يضحك**] ها ها ها ! لا بأس ! فنحـن لا نتجـاوز الحـدود فى السرقة إذا سمحت لى فخامتكم ! ٢٤٠

ستيفانو : أشكـرك علـى هـذه الفكاهة ! خـذ هـذا الرداء مكافـأة عليها ! ما دمت ملكًا علـى هذا البلد ، فلن يُحرم أحد من الـمكافأة على فكاهته! "نحن لا نتجاوز الحدود فى السرقة" فكاهة ممتازة! هاك رداءً آخر مكافأة عليها !

ترينكولو : هيا يا وَحْشْ ! جهز يديك واسرق الباقى !

كاليبان لا لا لا ! هذا عبث ! سوف نهدر الوقت
ويحوّلنا بسحره إلى إوز أو قرود
بجباه منخفضة بشعة !

ستيفانو : اسمع يـا وَحْشْ ! استعـمل يَدَيْك ! ساعـدنى فى نقل هذه إلى برميل الخمر ! هيا وإلا أخرجتك من مملكتى ! ٢٥٠

ترينكولو : ونقل هذه أيضًا !

ستيفانو : نعم ! وهذه !

[تعلو أصوات رياضة صيد الثعلب : صهيل الخيل ، نفير قائد الركب ، ونباح الكلاب . يدخل المسرح عفاريت فى صورة كلاب الصيد ، ويهجمون على الثلاثة ، ويطاردونهم ، ويقوم پروسپيرو وآريل بحث الكلاب على الهجوم]

پروسپيرو : اهجم يا كلبى شمهورش ! اهجم عليهم !

آرييل : اهجم يا عفريت ! انبح وعُضّ !

پروسپيرو : إنهم يجرون هناك ! أدركوهم ! اخرجوا خلفهم !

[يخرج من المسرح جريًا كاليبان وستيفانو وترينكولو]

اسمع يا آرييل ! كلّف الآن هؤلاء العفاريت

بأن يصيبوا الثلاثة بتشنجات أليمة تطحن المفاصل !

وبالتقلّصات التى تصيب الشيوخ وتنكمش منها العضلات !

ويملأوا بَشْرَتَهم بالبقع الزرقاء من اللَّدْغ والعَضّ ٢٦٠

حتى تصير مثل جِلْدِ النَّمِرِ أو الفَهْد !

آرييل : هل تسمعهم ؟ إنهم يصرخون ويبكون !

پروسپيرو : اقتفوا آثارهم بلا هوادة ! لا تتركوهم !

جميع أعدائى أصبحوا الآن تحت رحمتى !

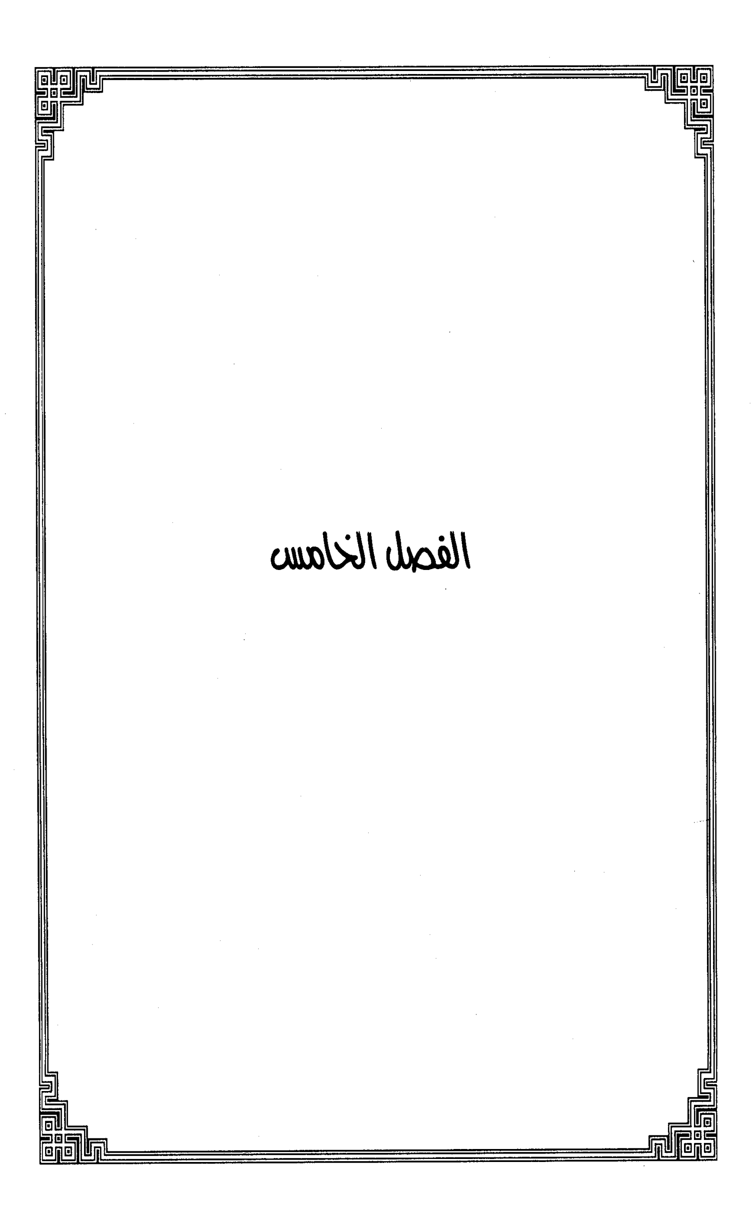
وبعد قليل أنتهى من جميع أعمالى ،

وتعود لك أنسام الحرية ، أما الآن ، فعليك

أن تتبعنى قليلاً وتؤدى لى بعض المهام !

[يخرجان]

نهاية الفصل الرابع



الفصل الخامس

المشهد الأول

[أمام كهف بروسبيرو]

[يدخل بروسبيرو مرتديا عباءته السحرية مع آريل]

بروسبيرو : بدأت خطتى تأتى بثمارها ، ولم تخفق
تعويذة واحدة من تعاويذى ، والجنّ التابعة لى مطيعة ،
والزمان يسير منتصب القامة بما يحمله على كاهله. كم الساعة؟

آريل : السادسة ! هذا هو الوقت الذى حَدَّدْتَهُ يا سيدى
موعدًا للانتهاء من عملنا .

بروسبيرو : لقد قلت ذلك فعلاً ، عندما أثرت العاصفة أول الأمر .
قل لى أيها العفريت : ما حال الملك وأتباعه ؟

آريل : محبوسون معًا بالصورة التى أمرت بحبسهم فيها ،
ومثلما تركتهم تمامًا ! إنهم محبوسون جميعًا يا سيدى
فى خميلة الليمون التى تحمى كهفك من الأنواء ١٠
ولن يستطيعوا الخروج حتى تأمر بإطلاق سراحهم .
أما الملك ، وأخوه ، وأخوك فقد استولى الجنون
على ثلاثتهم ، والباقون ينعون ذهاب عقلهم !
لقد أفعمهم الحزن والفزع ، وخصوصًا جونزالو
الذى وصفته بأنه عجوز طيب كريم ،

إذ تتسرب دموعه من لحيته مثلما تتسرب قطرات الشتاء
من سقف من قش القصب ! إن تأثير سحرك فيهم جبار
حتى إنك لو شاهدتهم الآن ، للانَتْ مشاعرك تجاههم !

بروسبيرو : هل تظن ذلك أيها العفريت ؟

آرييل : لو كنت من البشر يا سيدى لوجدت مشاعرى تلين !

بروسبيرو : وسوف تلين مشاعرى ! أنت هواء محض ، ومع ذلك ، فأنت ٢٠
تحس وتشعر بمعاناتهم، فكيف لا أزيد عنك، وأنا من جنسهم،
إحساسًا بها ، بل وأزيد عطفًا عليهم منك ؟!
لقد أصابنى ظلمهم الشديد بطعنة فى صميم قلبى ،
ومع ذلك فإننى أنحاز إلى سمو عقلى ضد غضبى العارم !
ما أكثر ما ينزع المرء إلى الثأر ، وأندر الحِلْم والعفو !
وما داموا قد أبدوا الندم ، فلن أتمادى فى غضبى !
اذهب فأطلق سراحهم يا آرييل ! سألغى ٣٠
تعاويذى السحرية ، حتى يعودَ إليهم عقلهم ،
ويعودوا إلى طبيعتهم .

آرييل : سأحضرهم هنا يا سيدى !

[يخرج]

بروسبيرو : يا جنّياتِ تلالٍ وجَدَاولَ وبُحَيْراتٍ ساكنة وخَمَائلْ !
يا مَنْ لا يتركْنَ على رَمْلِ الشّاطئِ آثارَ الأَقْدامْ
أثناءَ طِرادِ إله البحرِ إذا انْحَسَرَ الماءْ
أو أثناء الفَرِّ أمامَ الماءِ إذا عادْ ! يا من تُشْبِهْنَ دُمىً صُغْرَى

تصنعُ فى ضَوْءِ البَدْرِ دوائرَ خضراءَ من الطُّحْلُبِ ذات مذاقٍ مُرّ
لا تَقْرَبُها نَعْجهْ ! يا من تَتَسَلَّيْنَ بصُنْعِ الفُطْرِ بمنتصفِ اللَّيْل
وتُرَحِّبْنَ بصوتِ الناقوسِ إذا أَعْلَنَ وَقْتَ غُروبِ الشَّمسْ !
منكنّ طَلَبْتُ العونَ فجاءَ العونُ ، على ضَعْفٍ فيكنّ ، 40
حتى عَتَّمْتُ ضياءَ الشمسِ بوَقْدِ الهاجرة هُنا ،
ودعوتُ الريحَ العاصفةَ إلى الثَّوْرَهْ ،
بل أنشبتُ الحربَ الهادرَةَ الهَوْجَاءْ
ما بينَ البحرِ الأخضرِ وسماءٍ زرقاءِ القُبَّهْ !
أَضْرَمْتُ النَارَ بأيدى الرَّعْدِ القاصفِ والمُرْعبْ
وفَلَقْتُ بأسهمِ رَبّ الأربابِ البَلُّوطَ الصُّلْب -
أشجارٌ تنسبُ لهْ - زَلْزَلْتُ الجبلَ الثابتْ
وذراعى اقْتَلَعَتْ أشجارَ الأَرْزِ من الجذْرِ !
وأَمَرْتُ القَبْرَ بأنْ يُوقظَ من رَقَدُوا فى القَبْر
فانفتحَ وأَخْرَجَهم يَسْعَوْن بفضلِ السِّحْرِ الأكبرْ 50
لكنّى أُعْلِنُ أنّى أنبذُ هذا السِّحر الفَظّ !
فإذا استدعيتُ لحونًا من موسيقى المَلأ الأَعْلَىَ -
وأنا أَدْعوها الآنْ - حتى تُحْدثَ ما أَبْغى من تأثيرِ
فى عقلِ أولئك (أى من يَسْتَهدفُهم سحرُ الموسيقى)
فلسوف أقومُ بكَسْرِ عَصَا سِحْرى
وسأَدْفنُهَا فى أعماقِ الأرضِ وأُغْرِقُ كتبى فى البحرْ

وبأعماقٍ ما وَصَلَ إليها يومًا مِسْبَارُ الغَوْر !

(موسيقى رزينة)

[هنا يدخل آرييل ، ثم ألونزو ، وهو يومئ ويتحرك كالمجانين ، ومعه جونزالو ، وسباستيان وأنطونيو ، وهم يومئون ويتحركون بالأسلوب نفسه ، يرافقهم آدريان وفرانسيسكو ، ويدخلون جميعًا حدود الدائرة التى رسمها بروسبيرو ، ويقفون فيها مسحورين ، وحين يلاحظ بروسبيرو ذلك يعود للحديث]

بروسبيرو : فليَعْمَلْ هذا اللّحنُ الهادئُ برَزَانَته عَمَلَهْ
حتى يَشْفِيَ مُخًّا يَغْلِى فى الجُمْجُمَةِ الآنَ بلا طَائلْ !
(ذلكَ أفضلُ ما عَالَجَ زَعْزَعَةَ العَقْلِ النَّاشِزْ) ٦٠
فلْتَقِفُوا حيث وَقَفْتُمْ فى أَسْرِ السِّحرْ
يا جونزالو ذا التَّقْوى والشَّرَفِ الصَّادِقْ !
عَيْنى تَتَعَاطَفُ معَ ما يبدو فى عَيْنِكْ
وبذا تَذْرِفُ عبراتِ أُخُوَّهْ ! ما أَسْرَعَ ما ذابَ السِّحْر !
وكما يسترقُ الخَطْوَ ضياءُ الصبحِ بِجَوْفِ اللَّيلِ فَيَصْهَرَ ظُلْمَتَهُ
يشرقُ ضوءُ الرُّشْدِ الآنَ ويبدأُ فى تَبْديدِ سحائبَ جَهْلٍ
كانتْ تَغْشَى العقلَ الصائبْ ! اسمعْنى يا جونزالو الطَّيِّبْ !
يا من تحفظُ عَهْدى حقاً ! يا مَنْ صُنْتَ وَلاَءَك لرئيسكْ !
سوفَ أكافئُ بالقولِ وبالفعلِ شمائلَكَ العُلْيا ٧٠
ما أَقْسَى ما كنتَ ألونزو حين أَسَأْتَ مُعامَلَتى مع بِنْتى !

وتواطأَ مَعَكَ أَخُوكَ بتلكَ الفَعْلَهْ !
ولقد نلْتَ عقَابَكَ عن ذلك يا سيباستان !
أما أنتْ ! يا لَحْمِى ودَمِى وشقَيقِى !
فلقد أغْواكَ طُمُوحُكْ ، ونَبَذْتَ الشَّفَقَةَ ودوَاعِى الفطْرَهْ
إذ شاركْتَ سباستان عَمَلَهْ –
(من يَلْدَغُه أقسىَ اللَّدغَات الآن ضَميرُهْ !) –
بمؤامرةٍ تُزْهِقُ رُوحَ مليككُما َ! إنِّى أَصْفَحُ عَنْكْ !
وَبِرَغْمِ تنكّرُكَ – كما قلتُ – لفطْرَتكَ البَشَرِيّة !
ها هو ذا مَوْجُ الإدراكِ يعودْ ! والمدُّ الزاحفُ لنْ يَلْبثَ أنْ ٨٠
يَغْمُرَ شطَّ الرُّشْدِ الزاخرِ بالطينِ وشَرِّ الأكدارْ !
لا يَنْظُرُ أحدٌ منْهمْ فى وَجْهى حتَّى يعرفَنى حقاً !
اذهبْ يا آرييل ! أحضرْ قُبَّعَتى وحُسامى منْ كَهْفى
فسأكشفُ عن نفسى وأُقَدِّمُ نَفْسى فى صُورَتِىَ الأُولىَ –
حاكمَ ميلانو ! أسرعْ يا عِفْرِيتْ !
فلسوفَ تنالُ الحُرِّيةَ بعدَ قَليلْ !

[يحضر آرييل الملابس ويساعده فى ارتدائها ويغنى الأغنية التالية :

آرييل : **[يغنى]**

ها أنذا أرشفُ مثلَ الـنّحلِ رحيقَ الزَّهْر
فى تـاجِ السَّوْسَنِ أرقــدُ أنْعَمُ بـالعطْر
أَرْقُدُ حـيـثُ نَعـيقُ البــومِ إلى الفَجْر ٩٠

أركبُ مَتْنَ الـخُفَّاشِ كـمـثـلِ الطَّيْر
فى مَرَحٍ أيـامُ الصَّيْفِ تَمُرُّ !
مَرَحًا مَرَحًا سـوفَ أعـيشُ الآنْ
تـحـتَ بَرَاعِمَ فـى بَعْضِ الأغْصَانْ

بروسبيرو : أحسنت أحسنت يا صديقى الظريف ! سوف أفتقدك يا آريل ،
لكننى لابد أن أمنحك حريتك. [**وهو يعدّل ملابسه**] هكذا هكذا!
اذهب الآن بصورتك غير المرئية ، إلى سفينة الملك ،
وسوف تجد الملاحين نائمين فى المخازن ،
أيقظْ الربان والضابط ، وأحْضِرْهما ١٠٠
قسرًا إلى هذا المكان ! وليكن ذلك فورًا - أرجوك !

آريل : سأعب الهواء فى طريقى **عبًا** وأعود
قبل أن ينبض قلبك نبضتين !

[يخرج]

جونزالو : ليس فى هذا المكان سوى العذاب والكدر والدهشة
والعجب ! فلتأخذ بيدنا قوة من قوى السماء
حتى نخرج من هذا البلد المفزع !

بروسبيرو : انظرْ سيدى الملك ! أبصرْ دوق ميلانو
الذى حاق به الظلم - پروسپيرو ! ها أنذا أمامك !
وزيادةً فى تأكيد حياة الأمير الذى يخاطبك الآن
ها أنذا أعانق جسدك ، وأرحب أصدق ترحيب ١١٠
بك وبرفقائك !

الونزو : لا أدرى إن كنت إياه أم لم تكن ،
أو كنت شبحًا مسحورًا أُرسل لخداعى ،
مثل الذين رأيتهم أخيرًا ! لك نبضٌ يخفق ،
ككل حيّ من لحم ودم ! والواقع إننى منذ أن شاهدتك ،
والذهول الذى أصابنى يخفّ ويتلاشى ،
بعد أن خشيت معه أن يكون الجنون قد حَلَّ بى !
ولابد أن وراء ذلك قصة بالغة الغرابة - إن كان
ما أشهد يحدث فى الواقع ! ها أنذا أتخلى عن رئاسة الدوقية ،
وأتوسل إليك أن تغفر أخطائى - ولكن كيف تسنى
لپروسپيرو أن ينجو ويعيش هنا ؟　　١٢٠

پروسپيرو : دعنى أعانق جونزالو أولاً ! أهلا بك يا صديقى الكريم !
أيها الشيخ الذى يتجاوز شرفه كل مقياس وكل حدّ !

جونزالو : لا أستطيع أن أقسم أن هذا يحدث فى الواقع !

پروسپيرو : لا يزال تأثير غرائب الجزيرة قائمًا فيكم ،
وما زال يمنعكم من تصديق ما هو حقيقى وواقع مؤكد !
مرحبًا بكم جميعًا يا أصدقائى ! **[جانبًا إلى سباستيان وأنطونيو]**
أما أنتما ، أيها السيدان ، فلو شئت لألقيت عبوس سموه
فى وجهيكما ، بإثبات خيانتكما له ! ولكننى
لن أشى الآن بشىء !

سباستيان : **(جانبًا)** الشيطان ينطق بلسانه !

پروسپيرو : لا ! أما أنت يا أنطونيو ، يا شر الأشرار !　　١٣٠

يا من يلوث فمى أن أدعوه يا 'أخى !' ، فإننى أعفو
عن أحط آثامك - بل أغفرها جميعًا ! وأطلب منك
إعادة دوقيتى إلىّ ! وأعلم علم اليقين
أنك لابد أن تعيدها !

الونزو : إن كنت حقا پروسپيرو، فأخبرْنا بتفاصيل نجاتك وبقائك حيا !
وكيف قابلتنا هنا - نحن الذين تحطمت سفينتهم
منذ ثلاث ساعات ، فألقى البحر بهم إلى الشاطئ ، حيث
فقدت ولدى الحبيب فرديناند ، وما أعظم ألمى لذكراه !

پروسپيرو : وا أسَفًا عليه يا سيدى !

الونزو : خسارتى فيه لا تُعوّض ! وربة الصبر تقول إنها ١٤٠
لا تملك شفائى !

پروسپيرو : بل أظن أنك لم تطلب منها العون ،
فلقد طلبتُ منها أن تتكرم بأنعمها علىّ فى خسارة مماثلة
فأعانتنى على التحمل راضيًا قانعًا !

الونزو : خسارة مماثلة لك ؟!

پروسپيرو : مماثلة فى فداحتها لى ، وقرب العهد بها !
ووسيلة تحمّلى الخسارة البالغة أضعف كثيرًا من وسائل
عزائك وسلواك ! إذ إننى فقدت ابنتى !

الونزو : ابنتك ! أيتها السماوات ! ليتهما يعيشان الآن معا
فى نابولى ! وليتهما كانا ملكًا وملكة ! ولو كانا لتمنيتُ ١٥٠
أن يغشانى وَحْلُ القاع الذى يرقد ابنى فى فراشه اللزج !

متى فقدت ابنتك ؟

بروسبيرو : فى هذه العاصفة الأخيرة ! ألاحظ أن هؤلاء السادة
قد تملكتهم الدّهشة من هذا اللقاء إلى حد ابتلاع عقولهم ،
فلا يكادون يصدقون أن عيونهم ترى ما ترى ، أو أن ألفاظهم
تخرج من أفواههم ! ولكن مهما أبعدتكم الدهشة
عن رشدكم ، عليكم أن تعلموا علم اليقين
أننى أنا پروسپيرو ، وأننى الدوق نفسه
الذى أُخرج من ميلانو ، وانتهى بمصادفة غريبة ١٦٠
إلى هذا الشاطئ الذى تحطمت سفينتكم عليه ،
فأصبح سيدًا على الجزيرة . لن أزيد على ذلك الآن
لأن رواية الأحداث تتطلب أيامًا عديدة
لا ساعة إفطار واحدة ، ولا هى تناسب
هذا الاجتماع الأول . مرحبًا بك يا سيدى !
هذا الكهف هو بلاط قصرى ، وحاشيتى محدودة العدد ،
ولا رعية لى خارج القصر ! أرجوكم تفضلوا !
ما دمت قد رَدَدْتَ علىّ دوقيتى ،
فسوف أجازى الإحسان بالإحسان ،
وأكشف لك عن أعجوبة ترضيك الرضاء ١٧٠
الذى جاءنى باسترداد دوقيتى .

[يدخلون الكهف ، ويكون ذلك على المسرح بإزالة الستارة الخلفية التى تفصل بين المقدمة والمؤخرة ، فنرى فرديناند وميراندا يلعبان الشطرنج]

ميراندا : سيدى الرقيق ! أنت تغالط فى اللعب !

فرديناند : لا يا أعز حبيب ، ولو أُعطيتُ الدنيا وما فيها !

ميراندا : بل تفعل إن أعطيت الدنيا! وحتى لو اختلفت معى حول ما هو أقل

– مملكة كانت أو عشرين – فلن أقول إنك تغالط فى اللعب !

الونزو : إذا ثبت أن هذا وهم مُجسّد من أوهام الجزيرة ،

فسوف أفقد ولدى للمرة الثانية !

سباستيان : معجزة عُلْوِيّة !

فرديناند : رغم جميع أخطار البحار، فهى رحيمة ! وقد لعنتُها دون سبب.

[يركع أمام والده]

الونزو : فلتغمرْك بركات والد مسرور ! انهض وقل كيف جئت إلى هنا ؟ ١٨٠

ميراندا : يا عجبًا ! ما أكثر الخلق الذين زانهم هذا البهاء ها هنا !

ما أجمل البشر ! يا عالمًا جديدًا رائعًا

فيه أمثال أولئك !

بروسبيرو : إنه جديد عليك !

الونزو : ما تلك الفتاة التى كنت تلعب معها ؟

لا يمكن أن تتجاوز معرفتك بها ثلاث ساعات !

أهى الربّة التى فَرَّقتنا ثم جمعت شملنا على هذا النحو ؟

فرديناند : لا يا أبى ! إنها من البشر الفانين ،

ولكن العناية الإلهية الخالدة جعلتها من نصيبى !

لقد اخترتها بنفسى لأننى لم أتمكن من مشورة والدى ، ١٩٠

بل ولم أكنْ أظن أنه حى يرزق ! إنها

ابنة دوق ميلانو الشهير ، هذا الذى أمامنا ،
وكنت كثيرًا ما أسمع عن ذيوع صيته ، وإن كنت لم أره
قبل الآن ! ولقد وهبنى عمرًا ثانيًا ، كما جعلته
هذه الفتاة الكريمة أبًا ثانيًا لى !

الونزو : كما جَعَلَتنى أنت أبًا ثانيًا لها !
ما أغرب وقع ما سأقول فى الآذان ، إذ ينبغى علىّ
أن أطلب الصفح من ولدى !

بروسبيرو : لا تزد يا سيدى ! لا تثقل ذاكرتنا بما مضى من الأحزان !

جونزالو : لقد منعنى البكاء فى أعماقى من الحديث قبل الآن . ٢٠٠
يا أيها الأرباب ! انظروا من علٍ وعلى رأسى هذين الزوجيْن
ضعوا إكليل البركة ! إذ إنكم أنتم الذين هديتمونا
إلى السبيل الذى أتى بنا إلى هنا !

الونزو : آمين آمين يا جونزالو !

جونزالو : هَلْ أُخرِجَ من ميلانو حاكمُ ميلانو
حتّى تغدُو ذُرِّيّتهُ حُكّامًا فى نابولى ؟
فَلْنَفْرحْ فَرْحًا فوقَ الفَرْحِ العَادىّ !
ولنَنْقُشْ بالذَّهَبِ القصَّةَ فى أعْمِدة لا تَبْلَى !
فى رِحْلَةِ بَحْرٍ واحدةٍ ظَفِرَتْ بالزَّوجِ كلاريبيل فى تونسْ ،
وأخُوها وَجَدَ عَرُوساً من بَعْدِ التّيهِ وفُقْدانِ النَّفْسْ ! ٢١٠
واستَرْجَعَ دُوقِيّتَهُ الدوقُ بُروسبَرُ فى قَفْرِ جَزِيرَتِنَا !
وجميعًا عُدْنا لذوات تاهَتْ مِنّا زَمَنًا !

الونزو : [**إلى فرديناند وميراندا**] سأضع يدىّ فى أيديكما ! هيا !
ألا فلتحتضن الأحزان والأتراح – إلى الأبد – قلب من لا
يتمنى لكما السعادة !

جونزالو : آمين آمين !

[يعود آرييل ، ويتبعه الربان وضابط
السفينة ، وهما يسيران فى دهشة]

عجبا ! انظر سيدى ! هذان آخران من رجالنا !
لقد تنبأت ، يا سيدى ، أن هذا الشخص لن يغرق
بل لا يمكن أن يغرق ما دامت لدينا مشانق على البر !
والآن يا صاحبَ أَيْمَانِ الكُفْر والإلحاد !
يا من حَلَفْتَها فحرمت السفينة من رحمة الله فى البحر !
هل تحلف غيرها على البر ؟ هل ضاع فمك هنا ؟ ما الخبر ؟ ٢٢٠

الضابط : أحسن خبر هو عثورنا على مليكنا ورفاقه سالمين !
ومن بعده تأتى سلامة سفينتنا ، وكنا نظن أنها
تحطّمت ، منذ ما لا يزيد على ثلاث ساعات !
إنها سليمة ، فى أكمل صورة ، ورائعة التجهيز ، مثلما كانت
عندما نزلنا بها البحر أوّل مرة !

آرييل : [**جانبًا إلى پروسپيرو**] أنا الذى فعلت هذا كله منذ ذهابى !

پروسپيرو : [**جانبًا إلى آرييل**] أحسنت يا عفريتى . . يا واسع الحيلة !

الونزو : ليست هذه أحداث طبيعية بل تتزايد غرابتها كل لحظة !
قل كيف جئت إلى هنا ؟

الضابط : ليتنى كنت يقظًا آنذاك يا سيدى فأجبتك ! ولكنا كنا مستغرقين ٢٣٠
في النوم ، ومحبوسين في المخازن . . لا أدرى كيف !
فإذا بضجة غريبة توقظنا ، ولم تبرح سمعى حتى الآن !
ضجة متباينة الأصوات ! فيها الهدير والصراخ والعواء
وقعقعة السلاسل ، وشتى ألوان الجلبة الأخرى -
رهيبةٌ مفزعة ! وإذا بنا أحرار ! وإذا بنا -
سالمين كاملى العدة - نشهد سفينتا الملكية الجميلة
سالمةً كاملة العدة أيضًا ! وإذا بالربان يتواثب فرحًا
لرؤيتها ! وفى لمحة عين ، أو إن صح التعبير ،
في حلم من الأحلام ، فَصَلَتْنَا قُوّةٌ ما عن سائر البحارة
وأحضرتنا ذاهلين إلى هنا !

آرييل : [جانبًا إلى پروسپيرو] هل أَحْسَنْتُ ؟ ٢٤٠

پروسپيرو : كل الإحسان أيها النشيط ! وسوف أطلق سراحك !

الونزو : هذه أغرب متاهة سار فيها إنسان ! وفيها من الطرق
ما رسمته أياد غير أيادى الطبيعة ! ونحتاج إلى عرّاف
يصحح لنا معلوماتنا !

پروسپيرو : سيدى ومولاى ! لا ترهق ذهنك بالتفكير فى غرابة ما حدث !
سنختار وقت فراغ قريب نخصصه لتفسير جميع هذه الأحداث
وسوف يبدو لك التفسير مقبولاً ! فافرح وامرح
ريثما تحين تلك اللحظة ! أَحْسِنْ الظن بكل شيء ! ٢٥٠
[جانبًا إلى آرييل] تعال هنا أيها العفريت !

أَطْلِقْ سراح كاليبان ورفيقيه ، أريدك أن تزيل
تأثير السحر فيهم !

[يخرج آريل]

كيف حال مولاى العظيم ؟ ما زلنا نفتقد بعض أفراد
حاشيتك . قِلَّةٌ من الغائبين . . ولا تذكرهم !

[يعود آريل وهو يسوق أمامه كاليبان وستيفانو وترينكولو
وهم يرتدون الملابس التى سرقوها]

ستيفانو : **[بلهجة السكران]** فليضع كل منكم مصالح الآخرين نصب
عينيه! وليتجاهل كل منكم مصلحته الشخصية ! كل شىء قسمة
ونصيب ! - تشجع يا وَحْش يا بلطجى ! تشجع !

ترينكولو : إذا صدقت عيناى - وأنا أبصر بهما من رأسى - فأمامنا
مشهد جميل !

كاليبان : بحق رب الشر، سيتبوس، رب والدتى! ما أجمل هذه العفاريت! ٢٦٠
ما أبدع ما يبدو سيدى [فى هذا الرداء] !
أخاف أن يعاقبنى !

سباستيان : ها ها ها ! ما هذه يا مولاى أنطونيو ؟
هل نستطيع شراءها بالنقود ؟

أنطونيو : على الأرجح ! فلا شك أن إحداها سمكة
ونستطيع بيعها فى السوق !

بروسبيرو : **[إلى إخوانه]** يكفى أيها السادة أن تتأملوا ملابسهم وشاراتها
لتعرفوا إن كانوا شرفاء أم لصوص ! هذا الوغد الشائه

كانت أمه ساحرة ، بل ذات سحر جبار استطاعت به
أن تتحكم فى جاذبية القمر ، وتحدث المد والجزر ، ٢٧٠
وتتدخل فى مملكة القمر خارج نطاق سلطانه !
لقد سرقنى هؤلاء الثلاثة ، كما إن هذا المخلوق –
وهو نصف شيطان ، لأنه ابن سفاح للشيطان –
قد تآمر معهم على قتلى ! من بين هؤلاء اثنان
من رجالكم ، ولابد أنكم تعرفونهم ، أمّا هذا الآخر ،
ربيب الظلام ، فهو خادمى .

كاليبان : سوف يلدغنى ويقرصنى حتى الموت !

الونزو : أليس هذا هو ستيفانو ؟ رئيس الخدم السكّير فى قصرى ؟

سباستيان : إنه الآن مخمور ، فمن أين جاء بالخمر ؟

الونزو : وترينكولو يترنح من السُّكْر ! أين عساهم وجدوا
تلك الخمر الفعالة التى دفعت بالدم إلى وجوههم ؟ ٢٨٠
[قل يا ترينكولو] كيف وقعت فى برطمان الخلّ ؟

ترينكولو : وقعت فى الخلّ – فأصبحت كالمخلّل – منذ رأيتك آخر مرة ، وللأسف ! لن يخرج الخلّ من عظامى أبدًا ! والمخلّل لا يخشى الذباب !

[ستيفانو يتوجع]

سباستيان : عجبًا ! ماذا بك يا ستيفانو ؟

ستيفانو : اتركنى فى حالى أرجوك ! فلست أنا ستيفانو ، بل جسم يتقلّص ويتوجع !

بروسبيرو : تريد أن تصبح ملكًا على الجزيرة – يا ولد !؟
ستيفانو : ملك يتوجّع فى طغيانه !
الونزو : هذا أغرب مخلوق شاهدته فى حياتى !

[مشيرًا إلى كاليبان]

بروسبيرو : أخلاقه مختلّة متنافرة مثل أعضاء جسمه ! ٢٩٠
اذهب يا ولد إلى كهفى ، وخذ معك رفاقك ،
وإن كنت تطمع فى عفوى عنك ، فنظّف المكان
حتى يبدو فى أجمل صورة !
كاليبان : سمعًا وطاعة ! أعدك بأن أتعقل منذ الآن
وأسعى للصفح والعفو ! لقد أصبت بغباء مضاعف مركب
جعلنى أتخذ ذلك السكّير ربًّا ، وأعبد هذا الأحمق البليد !
بروسبيرو : تبًّا لَكَ ! انصرف ! هيا ! .
الونزو : وانصرفا أنتما أيضًا فأعيدا تلك الملابس إلى حيث كانت !
سباستيان : إلى حيث سرقاها ، تقصد !
بروسبيرو : سيدى ! إننى أدعو سموك وحاشيتك ٣٠٠
إلى كهفى المتواضع ، كى تستريحوا فيه ليلة واحدة ،
وسوف أقضى جانبًا منها فى الحديث إليكم ،
ولا شك أنه سوف يساعد على انقضائها بسرعة ،
إذ سأحكى لكم قصة حياتى ، والأحداث التى مررت بها
منذ قدومى إلى الجزيرة . وسوف أصحبكم فى الصباح
إلى سفينتكم ، وعلى متنها نبحر إلى نابولى

حيث أرجو مشاهدة الاحتفال الرسمى
بزفاف هذين اللذين نحبهما **حبًا جمًا** !
وبعد ذلك سوف أعود أنا إلى بلدى ميلانو ٣١٠
حيث أتهيأ فى فكرى وقلبى لملاقاة الموت .

الونزو : لكم أتوق إلى سماع قصة حياتك
فلا شك أنها تسحر الأذن بغرابتها !

بروسبيرو : سأروى كل شىء ! وأَعِدُكُمْ ببحار هادئة ،
ورياح مواتية ، وسرعة كبيرة فى البحر
تجعلكم تدركون سفن الأسطول الملكى البعيد !
[**جانبًا إلى آرييل**] يا آرييل العزيز ! يا طائرى الصغير !
هذه آخر مهمة لك ! وبعدها أنت حر طليق
تذرعُ أجواز الفضاء ! فالوداع الوداع !
[**إلى الجميع**] تفضلوا لو سمحتم ! تفضلوا !

[**يخرج الجميع**]

الخاتمـــة

يلقيها پروسپيرو

سَقَطَتْ تَعويذَاتِى السِّحْرِيَةُ جَمْعَاءْ

طَاقَاتِى تَقْتَصِرِ الآن على ذَاتِى

ولذَلِكَ ما أَوْهَى طَاقَاتِى !

وصحيحٌ انَّ بأيديكمْ انْ أُحْبَسَ فى هَذَا القَفْر

أَوْ يُبْعَثَ بِى فِى الحالِ إلىَ نَابُولِى الفَيْحَاءْ ٥

لكنْ ما دَامَتْ قدْ عادَتْ لى مَمْلكتِى

وعَفَوْتُ عَنِ الخَائنِ وخَدِيعتِه الشَّنْعَاءْ

لا تَقْضُوا بِالسِّحْرِ بأنْ أَبْقىَ

فى أَرْضِ جَزِيرَتِنَا الجَرْدَاءْ

وأَعِينُونى فى كَسْرِ قُيودِى

تَصْفِيقًا بِأَيَادِى الكُرَمَاءْ ١٠

لَنْ تَدْفَعَ أَشْرِعَتِى فى البَحْرِ سوَى

ريحٍ منْ أَلْفَاظِ مَدِيحٍ حَسْنَاءْ

ذَاكَ وإلاّ أخْفَقَ مَسْعَاىَ لكسبِ الإرْضَاءْ

لم يَبْقَ لَدَىَّ عَفَارِيتٌ تأْتَمِرُ بِأمْرِى

أوْ رُقْيَةُ سِحْرٍ ذاتُ مَضَاءْ

واليأسُ خَلِيقٌ أنْ يَخْتَتِمَ حَيَاتِى ١٥

إلاّ بِصَلاَةٍ وبِخَيْرِ دُعَاءْ

فَصَلاَتِى تَنْفُذُ من أقْطَارِ الكَوْنِ

إلى الرَّحْمةِ كىْ تَمْحُوَ كُلّ ذنوبِ الحَوْبَاءْ

وكما تَبْغُونَ الغُفْرانَ لِكُلّ الآثَامِ لديكمْ

أبْغِى الصَّفْحَ لألْحَقَ بالطُّلَقَاءْ ! ٢٠

[يخرج]

نهاية المسرحية

قائمة المراجــع

المختصرات في القائمة البيبليوغرافية

ELH	A Journal of English Literary History
n.d.	no date
Ren. Q.	Renaissance Quarterly
SEL	Studies in English Literature
S.Q.	Shakespeare Quarterly
S. St.	Shakespeare Studies
S. Sur	Shakespeare Survey

* مكان النشر لندن ما لم ينص على خلاف ذلك .

(أ) قائمة المراجع المشار إليها في المقدمة

Adelman, Janet. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal origin in postcolonial rewritings of the Tempest*, (1992).

Barbar, C.L., *Shakespeare's Festive Comedy*, 1959.

Barton, Anne. *The Tempest*, ed. (New Penguin Shakespeare), 1968.

Bate, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*, 1993.

Bate, Jonathan. "Caliban and Ariel Write Back". *S. Sur*, 48, 1995, 155-62.

Berry, Ralph. *Shakespeare's Comedy : Explorations in Form*, (1972).

Brooks, Harold. "The Tempest : What Sort of Play ?", *Proceedings of the British Academy*, 64 (1978), 27-54; p. 37.

Burnett, Thornton. & Wray, Romana. *Shakespeare and Ireland : History, Politics, Culture*, (1997).

Callaghan, Dympna. *Shakespeare Without Women*, 2000.

Chedgzoy, Kate. *Shakespeare's Queer Children : Sexual Politics and Contemporary Culture*, 1995, ch. 5.

Chickering, Howell. "Hearing Ariel's Songs", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 1994, 131-72.

Clark, Stewart. *Thinking with Demons*, (1997).

Clubb, Louise George. *Italian Drama in Shakespeare's Time*, 1989.

Clulee, Nicholas H. *John Dee's Natural Philosophy : Between Science and Religion*, 1998, p. 134.

Dollimore, John and Alan Sinfield, eds. *Political Shakespeare : New Essays in Cultural Materialism*, (1985).

Dusinberre, Juliet. *Shakespeare and the Nature of Women*, 1975.

Dymkowski. *The Tempest*, (Cambridge Shakespeare in Production Series), 2000, p. 27.

Fletcher, Angus. *Allegory : The Theory of a Symbolic Mode*, 1964.

Fox-Good, Jacquelyn. "Other Voices : The Sweet, dangerous air(s) of Shakespeare's *Tempest*", *S. St.* (1996), 241-74.

Frey, Charles. "*The Tempest* and the New World", *S.Q.*, 30 (1979), 29-41.

Frye, Northrop. *A Natural Perspective*, 1965.

Fuchs, Barbara. "Conquering islands : Contextualizing *The Tempest*, *SQ*, 48 (1997), 45-62.

Gilman, Ernest B. '"All eyes" : Prospero's inverted masque' *Ren Q*, 33 (1980), 214-30, p. 218.

Grazia, Margareta. "*The Tempest* : gratuitous movement or action without kibes and pinches". *S. St.*, 14 (1981), 249-65.

Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations : The Circulations of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, 1988.

Griffiths, Trevor R. "This island's mine" : Caliban and Colonialism", *The Yearbook of English Studies*, 13 (1983), 159-80.

Gurr, Andrew. "*The Tempest's* temptest at Blackfriars", *S. Sur.*, 41 (1989), pp. 91-102.

Halpern, Richard, "The Picture of nobody" : White eannibalism in *The Tempest*, in David Lee Miller, Sharon O'Dair and Harold Weber, eds., *The Production of English Renaissance Culture*, 1994, pp. 262 - 92 .

Hamilton, Donna B. *Virgil and The Tempest : The Politics of Imitation*, 1995.

Henke, Robert. *Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays*, 1997.

Hunter, G.K. "Italian Tragicomedy on the English Stage", *Renaissance Drama*, NS. 6 (1975), pp. 123-48.

James, Heather. *Shakespeare's Troy : Drama, Politics and The Translation of Empire*, 1997.

Kastan, David Scott. *Shakespeare after Theory*, Routledge, N.Y. and London, 1999.

Kermode, Frank. *The Tempest*, ed., 1954 (Arden Shakespeare).

Knapp, Jeffrey. *An Empire Nowhere*, 1992.

Knight, Wilson. *The Crown of Life*, (1947), p. 255.

Langbaum, Robert. *The Tempest*, ed. (Signet Classic Shakespeare), 1962.

Leininger, Lorie Jerrell. "The Miranda Trap : Sexim and racism in Shakespeare's *Tempest*, in Carolyn Lenz *et al.*, eds., *The Woman's Part*, 1980, pp. 285-94.

Lenz, Carolyn et al., eds., *The Woman's Part*, 1980, pp. 285-94.

Lindley, David. "Music, Masque and Meaning in *The Tempest*", in Lindley (ed.) *The Court Masque*, 1984, pp. 47-59.

Lindley, David. ed. *The Tempest*, New Cambridge Shakespeare, 2002.

Magnusson, A. Lynne. "Interruption in "The Tempest", *S.Q.*, Vol. 37, No. 1, (Spring 1986), 52-65.

Mason, Virginia & Alden T. Vaughan. eds. *The Tempest*, the Arden Shakespeare, 1999.

Miola, Robert S. *Shakespeare and Classical Comedy : The Influence of Plautus and Terence*, 1994.

Muir, Kenneth. *The Sources of Shakespeare's Plays*, 1977, pp. 278-83.

Norbrook, David. "What cares these roarers for the name of the King ?" : Language and Utopia in *The Tempest*, in Gordon's *The Politics of Tragicomedy*, 1992, pp. 21-54.

Nutall, A.D. *Two Concepts of Allegory*, 1967.

Orgel, Stephen. *The Jonsonian Masque*, 1967.

Payden, Anthony. *European Encounters with the New World : From Renaissance to Romanticism*, 1993, p. 5.

Porter, H.C. *The Inconstant Savage : England and the North American Indian 1500-1600*, 1979.

Salingar, Leo. *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, (1974).

Schwartz, Murray M. & Coppelia Kahn, eds., *Representing Shakespeare : New Psychoanalytic Essays*, 1980, pp. 217-43.

Sellers, Susan. *Feminist Criticism : Theory and Practice*, 1991, p. 54.

Still, Colin. *Shakespeare's Mystery Play : A Study of "The Tempest"* (1921).

Sundelson, David. '"So rare a wonder'd father" : Prospero's Tempest', in Murray M. Schwartz and Coppelia Kahn, eds. *Representing Shakespeare : New Psychoanalytic Essays*, 1980, pp. 33-53.

Thomson, Leslie. "The meaning of Thunder and Lightning : Stage directions and audience expectations", *Early Theatre*, 2 (1999), pp. 11-24.

Tudeau-Clayton, Margaret. *Jonson and Shakespeare and Early Modern Virgil*, 1998.

Vickers, Brian. *Appropriating Shakespeare : Contemporary Critical Quarrels*, 1993.

Wells, Robin Headlam. "Prospero, King James and the Myth of the Musician- King" in *Elizabethan Mythologies*, 1994, pp. 63-80.

Wilson, J. Dover. *The meaning of "the Tempest"* (1936).

Wilson, Richard. "Voyage to Tunis : New History and the Old World of *The Tempest*, *ELH*, 64 (1997), 333-57.

Winn, James Anderson. *Unsuspected Eloquence : A History of the Relations between Poetry and Music*, 1981.

Wood, Stanley & A. Syms-Wood, eds. *The Tempest*, The Oxford and Cambridge Edition, n.d.

(ب) قائمة بمراجع إضافية للباحثين

Arnold, James. "Césaire and Shakespeare : Two Tempests", *Comparative Literature*, 40 (1978), 236-48

Baker, David J. "Where is Ireland in *The Tempest* ?" in *Shakespeare and Ireland : History, Politics, Culture*, 1997, pp. 68-77 eds. Burnett, Thornton & Wray, Romana.

Barker, Francis, and Peter Hulme. "Nymphs and reapers heavily vanish : the discursive con-texts of *The Tempest*, in John Drakakis, ed., *Alternative Shakespeares*, 1985, pp. 191-205.

Bennett, Susan. *Performing Nostalgia : Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*, 1996.

Berger, Jr. Harry. "Miraculous harp : a reading of Shakespeare's *Tempest*", S. St., 5 (1969), 253-83.

Berger, Karol. "Prospero's Art", *S. St.*, 10 (1977), 211-39.

Bloom, Harold. "The Tempest", in *Shakespeare and The Invention of the Human*", New York, 1998, pp. 662-684.

Booth, Mark W. *The Experience of Songs*, 1981.

Brathwaite, Edward Kamau. *The Colonial Encounter : Language*, 1984.

Brown, Paul. "This Thing of darkness I acknowledge mine" : *The Tempest* and the discourse of Colonialism", in *Political Shakespeare : Essays in Cultural Materialism*, Ichoca and London, 1994.

Bulman, James C. *Shakespeare, Theory and Performance*, 1996, pp. 187-209.

Cartelli, Thomas. *Repositioning Shakespeare : National Formations, Postcolonial Appropriations*, 1999.

Chew, Shirely and Stead, Alistair eds. *Translating Life : Studies in Transpositional Aesthetics*, 1999, pp. 99-121.

Chickering, Howell. "Hearing Ariel's Songs", *Journal of Medieval and Renaissance Studies* (1994), 131-72.

Cholij, Irena. '"A thousand twangling instruments" : Music and *The Tempest* on the eighteenth Century London Stage', *S. Sur.*, 51 (1998), 79-94.

Cressy, David. *Travesties and Transgressions in Tudor and Stuart England*, 2000, ch. 3.

Debus, Allen G. *Man and Nature in the Renaissance*, 1978.

D'haen, Theo. & Bertens, Hams. eds., *Liminal Postmodernisms*, 1994, pp. 115-38.

Dryden, John. & Davenant, William. *The Enchanted Island*, in Sandra Clark, ed. *Shakespeare Made Fit*, 1997.

Gillies, John. "Shakespeare's Virginian masque", *ELH*, 53 (1986), 673-707.

Gillies, John. *Shakespeare and the Geography of Difference*, 1994.

Graff, Gerald and James Phelan, eds. *"The Tempest" : A Case Study in Critical Controversy*, 2000.

Greenblatt, Stephen. *Learning to Curse*, 1990, pp. 16-39.

Hamilton, B. & Strier, Richard. *Religion, Literature and Politics in Post-Reformation England, 1554-1688*, 1996.

Hirst, David L. *The Tempest : Text and Performance*, 1984.

Holland, Peter. *English Shakespeares*, 1997, p. 172.

Holland, Peter. "Modernizing Shakespeare : Nicholas Rowe and *The Tempest*", *S.Q.* Vol. 51, No. 1 (Spring, 2000), pp. 24-32.

Hulme, Peter. *Colonial Encounters*, 1986.

Hulme, Peter & William H. Sherman, eds. *"The Tempest" and its Travels*, 2000.

Hunter, Robert. *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness*, 1965.

Jonson & Clayton, Margaret Tudeau. *Shakespeare and Early Modern Virgil*, 1998.

Kahn, Coppélia "The providential Tempest and the Shakespearean family", in Murray M. Schwartz and Coppélia Kahn eds., *Representing Shakespeare : New Psychoanalytic Essays*, 1980, pp. 217-43.

Kinney, Arthur F., "Revisiting *The Tempest*", *Modern Philology*, 93 (1995/6), 161-77.

Lea, K.M. *Italian Popular Comedy*, 2 vols., 1934, II, pp. 443-53.

Lenz, Carolyn et al., eds., *The Woman's Part*, 1980, pp. 285-94.

Loomba, Ania & Orkin, Martin. eds., *Postcolonial Shakespeares*, 1998.

Macfarlane, Alan. *Marriage and Love in England, 1300-1840*, 1986, Ch. 7.

McAlindon, Tom. "The Discourse of Prayer in *The Tempest*", in *SEL 1500-1900* (41.2) 2001, pp. 335-355.

Mannoni, Oscar. *Prospero and Caliban : The Psychology of Colonization*, trans. Pamela Powesland, 1956.

Miola, Robert S. *Shakespeare's Reading*, 2000.

Neill, Michael. "Remembrance and revenge : *Hamlet, Macbeth* and *The Tempest*", in Ian Donaldson, ed., *Jonson and Shakespeare*, 1983.

Nevo, Ruth. *Shakespeare's Other Language*, 1987.

Nixon, Rob. "Caribbean and African Appropriations of *The Tempest*", *Critical Inquiry*, 13 (1987), 557-78.

Nosworthy, J.M. "The narrative sources for *The Tempest*", *Review of English Studies*, 24 (1948), 281-94.

Orgel, Stephen. *The Illusion of Power : Political Theater in the English Renaissance*, 1975, pp. 45-9.

Pagden, Anthony. *The Languages of Political Theory in Early–Modern Europe*, 1987, pp. 99-123.

Palfrey, Simon. *Late Shakespeare : A New World of Words*, 1997.

Park, Katharine. *"Unnatural Conceptions : The Study of monsters in sixteenth and seventeenth-century France and England.* (1981), pp. 20-54.

Porter, Laurence M. "Aime Césaire reworking of Shakespeare : Colonialist discourse in *Une Tempete; Comparative Literature Studies*, 32 (1995), 360-81.

Schmidgall, Gary. *Shakespeare and the Courtly Aesthetic*, 1981.

Schmidgall, Gray : "The Tempest and Primaeleon : a new source", *SQ*, 37 (1986), 421-40.

Schmitt, Charles B. & Quentin Skinner, ed., *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, 1998, p. 155.

Schneider, Ben Ross '"Are we being historical yet ?" : Colonialist interpretations of Shakespeare's Tempest', *S. St.*, 23 (1995), 121-45; pp. 132-4.

Singh, Jyostna G. "Caliban Versus Miranda : Race and gender conflicts in postcolonial rewritings of *The Tempest*", in Valerie Traub *et al.*, eds., *Feminist Readings of Early Modern Culture*, 1996, pp. 191-209.

Sirgley, Michael. *Images of Regeneration : A Study of Shakespeare's The Tempest in its Cultural Backgrounds*, 1985.

Sisson, C.J. "The Magic of Prospero", *S. Sur.*, 11 (1958), 70-8 .

Skura, Meredith Anne. "Discourse and The Individual : The case of Colonialism in "The Tempest" in *SQ*, Vol. 40, No. 1 (Spring 1989), pp. 42-69.

Sokol, B.J. & Sokol, Mary. "The Tempest and Legal Justification of Plantation in Virginia", *Shakespeare Yearbook*, 7 (1996), 353-80.

Strier, Richard. "'I am power" : "normal" and magical politics in *The Tempest*', in Derek Hirst and Richard Strier, eds., *Writing and Political Engagement in Seventeenth-Century England*, 2000, pp. 10 - 30.

Tomlinson, Gray. *Music in Renaissance Magic*, 1993.

Traub, Valerie. *Feminist Readings of Early Modern Culture*, 1996, pp. 201-2.

Vaughan, Alden T. "The Americanization of Caliban", in *S.Q.* Vol. 39, No. 2, (Summer, 1998), pp. 137-153.

Vaughan, Alden T. and Virginia Mason Vaughan. *Shakespeare's Caliban : A Cultural History*, 1991.

Vaughan, Alden T. and Virginia Mason Vaughan, eds. *Critical Essays on Shakespeare's "The Tempest"*, 1998.

Walker, D.P. *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, 2nd edn, 1975.

Walter, James. "From Tempest to Epilogue : Augustine's Allegory in Shakespeare's Drama", *PMLA*, Vol. 98, No. 1 (Jan. 1983), pp. 60-76.

West, Robert H. *Shakespeare and the Outer Mystery*. 1968, p. 84.

White, Martin. *Renaissance Drama*, 1998.

White, R.S. *Let Wonder seem Familiar : Endings in Shakespeare's Romance Vision*, 1985.

White, R.S. ed. *The Tempest* : *William Shakespeare*. (New Casebooks), 1999.

Whittkower, Rudolf. *Allegory and the Migration of Symbols*, 1977, ch. 5.

Wilson-Okamura, David Scott. "Virgilian Models of Colonization in Shakespeare's *Tempest*", in *ELH* 7, 60.3 (2003), pp. 709-737.

Wood, Nigel, ed. *Theory in Practice : The Tempest*, 1995.

Wootton, David. *Divine Right and Democracy : An Anthology of Political Writing in Stuart England*, 1986.

للمترجم

(أ) مؤلفات بالعربية:

١ ـ فى النقد واللغة:

النقد التحليلـى	*	(فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٦٣ - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
فن الكوميديا	*	(فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٠ الأنجلو المصرية (نقد) .
الأدب وفنونه	*	(فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٤ - الثقافة الجماهيرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
المسرح والشعر	*	(فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٦ دار غريب (نقد) .
فن الترجمة	*	(دراسة لغوية) الطبعة الأولى ١٩٩٢ لونجمان ، ط ٢ (١٩٩٤) ط ٣ (١٩٩٦) ط ٤ (١٩٩٧) .
فى الأدب والحياة	*	(فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٣ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
التيارات المعاصرة فى الثقافة العربية	*	١٩٩٤ - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
قضايا الأدب الحديث	*	(فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
المصطلحات الأدبية الحديثة	*	(فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٦ - (لونجمان) الطبعة الثانية (١٩٩٧) لونجمان . (ط ٣ - ٢٠٠٢) .

الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق	*	(فى اللغة والأدب) الطبعة الأولى ١٩٩٧ (لونجمان) (ط ٢ - ٢٠٠٢)
مرشد المترجم	*	(مدخل إلى التحولات الدلالية والفروق اللغوية (لونجمان) ٢٠٠٠.
نظرية الترجمة الحديثة	*	(مقدمة لمبحث دراسات الترجمة) (لونجمان) ٢٠٠٢.
الشعر والتاريخ فى المسرح	*	دراسة ـ ٢٠٠٢.
المسرح الشعرى ما ضيه وحاضره	*	دراسة ـ مكتبة الأسرة ـ ٢٠٠٢.

(ب) أعمال إبداعية:

ميت حلاوة	*	(مسرحية) قدمت على المسرح ١٩٨٢ ونشرت عام ١٩٧٩ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثانية - هيئة الكتاب - ١٩٩٤ .
السجين والسجان	*	(أربع مسرحيات من فصل واحد) - الطبعة الأولى - ١٩٨٠ - هيئة الكتاب الطبعة الثانية ١٩٩٤ - هيئة الكتاب .
البر الغربى	*	(مسرحية) قدمت على المسرح ١٩٦٣ ونشرت ١٩٨٥ - هيئة الكتاب .
المجاذيب	*	مسرحية قدمت على المسرح ١٩٨٣ ونشرت ١٩٨٥، هيئة الكتاب.
الغربان	*	(مسرحية شعرية) قدمت على المسرح ١٩٨٨ ونشرت ١٩٨٧ هيئة الكتاب .
جاسوس فى قصر السلطان	*	(مسرحية شعرية) قدمت على المسرح فى عام ١٩٩٢ ونشرت ١٩٩١ هيئة الكتاب .
رحلة التنوير	*	(مسرحية وثائقية مع سمير سرحان والمادة العلمية لسامح كريم) قدمت على المسرح عام ١٩٩١ ونشرت ١٩٩٢ هيئة الكتاب .

ليلة الذهـــــــب	*	أربع مـسرحـيات من فـصل واحـد ١٩٩٣ - هيئـة الكتاب .
حلاوة يونـــــس	*	أربع مـسرحـيات من فـصل واحـد ١٩٩٣ - هيئـة الكتاب .
السادة الرعــــاع	*	(مسرحية) ١٩٩٣ هيئة الكتاب .
الدرويش والغازية	*	(مسرحية) ١٩٩٤ هيئة الكتاب .
أصداء الصـــمت	*	ديوان شعر ١٩٩٧ هيئة الكتاب .
واحات العـــمر	*	سيرة أدبية ١٩٩٨ هيئة الكتاب .
واحات الغربـــة	*	سيرة أدبية ١٩٩٩ هيئة الكتاب .
حوريـــة أطلـس	*	ديوان شعر ٢٠٠١ هيئة الكتاب .
حكايات من الواحات	*	سيرة أدبية ٢٠٠٢ هيئة الكتاب .
الجزيرة الخضراء	*	رواية ٢٠٠٣ هيئة الكتاب .
طوق نجاة	*	ديوان شعر ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
حكاية معزة	*	قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .

(جـ) مترجمات إلى العربية:

الرجل الأبيض فـى مـفـتـرق الطرق	*	القاهرة - جمعية الوعى القومى - ١٩٦١ (نقد) .
حول مائدة المعرفة	*	القاهرة - مؤسسة فرانكلين - ١٩٦٢ (نقد) .
درايدن والشعر المسرحى	*	(مع مـجدى وهبة) الـطبعـة الأولى دار المعـرفة - ١٩٦٣ ، الطبـعة الثانيـة الأنجلو ١٩٨٢ ، الطبـعة الثالثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ .
ثلاثة نصـوص مـن المـسـرح الإنجليزى	*	الطبـعة الأولى الأنجلو ١٩٨٠ ، الطبـعة الثـانية - هيئة الكتاب ١٩٩٤ .
الفردوس المفقود (ملتون)	*	الجزء الأول ١٩٨١ - هيئة الكتاب (نفد) .
الفردوس المفقود	*	الجزء الثانى ١٩٨٦ - هيئة الكتاب .
روميو وجوليت (شيكسبير)	*	(إعداد مسرحى غنائى) دار غريب ١٩٨٦ (نفد)

تاجر البندقية (شيكسبير)	*	١٩٨٨ هيئة الكتاب .
عيد ميلاد جديد (اليكس هيلى)	*	١٩٨٩ - مركز الأهرام للترجمة والنشر .
يوليوس قيصر (شيكسبير)	*	١٩٩١ - هيئة الكتاب .
حلم ليلة صيف (شيكسبير)	*	١٩٩٢ - هيئة الكتاب .
روميو وجوليت (شيكسبير)	*	(الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٣ .
الملك لير (شيكسبير)	*	(الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٦ .
هنرى الثامن (شيكسبير)	*	(الترجمة النثرية الكاملة الأولى) هيئة الكتاب ١٩٩٧
سيرة النبى محمد ﷺ	*	(كارين آرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ (مع د. فاطمة نصر) .
القدس	*	(كارين آرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ (مع د. فاطمة نصر) .
مأساة الملك ريتشارد الثانى (شيكسبير)	*	هيئة الكتاب - ١٩٩٨ .
معارك فى سبيل الإله	*	(كارين آرمسترونج - سطور - ٢٠٠٠ (مع د. فاطمة نصر) .
مختارات من الشعر الرومانسى للشاعر وردزورث	*	مع مقدمة - هيئة الكتاب ٢٠٠٢ .
دون جوان للشاعر لورد بايرون	*	ترجمة الأناشيد الخمسة الأولى ٢٠٠٤ ـ هيئة الكتاب.

مؤلفات بالإنجليزية:

Dialectic of Memory : A Study of Wordsworth's Little Prelude, Cairo 1981, State Publishing House (GEBO) .

Lyrical Ballads 1798 : ed with an introduction, Cairo, GEBO, 1985.

Varieties of Irony : an Essay on Modern English Poetry, Cairo, GEBO, 1985, 2nd ed. 1994 .

Naguib Mahfouz Nobel 1988 : a Collection of critical essays (Cairo, GEBO, 1989).

Prefaces to Arabic Literature : (the post - Mahfouz era) with a miniature anthology of modern arabic Poetry since the 1970s by M.S. Farid, Cairo GEBO, 1994 .

The Comparative Tone : Essays in Comparative Literature, with a Bibliography of Arabic Literature in Translation by M.S. Farid. GEBO, 1995.

Comparative Moments, : Essays in Comparative Literature and an Anthology of Post-modernist Arabic poetry in Egypt, with appendices by M. S. Farid, GEBO, 1996 .

On Translating Arabic : A Cultural Approach, Gebo, 2000.

The Comparative Impulse, with M. S.El-Komi & M.S. Farid, GEBO, 2001.

مترجمات إلى الإنجليزية:

Marism and Islam : (by Mostafa Mahmoud), Cairo, Dar Al-Maaref. 1977 (reprinted several times. the last in 1984).

Night Traveller : (by Salah Abdul-Saboor) with an introduction By S. Sarhan. Cairo, GEBO, 1979, 2nd ed. Cairo, 1994.

The Quran : an attempt at a modern reading, : (by Mostafa Mahmoud) Cairo, 1985.

The Music of Ancient Egypt : (by M. Al-Hifni) Cairo. 1985 Belgrade. MPH, 1985. 2nd ed. Cairo (in the Press) .

The Trial of an Unkown Man : (by Izz El-Din Ismail) Cairo, GEBO 1985.

Modern Arabic Poetry in Egypt : an anthology with an introduction Cairo, GEBO, 1986 .

The Fall of Cordova: (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1989 .

The Language of Lovers' Blood, (by Farooq Shooshah) Cairo GEBO, 1991.

Time to Catch Time : (by Farooq Shooshah) Cairo, GEBO, 1996 .

A Thousand Faces has the Moon : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1997 .

Shrouded by the Branches of Night : (by M. Al-Faytovre) Cairo, GEBO, 1997 .

Leila and the Madman (Laila wal-Majnoun) : (by Salah Abdul-Saboor). Cairo, 1998.

An Ebony Face (by Farooq Shooshah) : Cairo, GEBO, 2000.

Time in the Wilderness : (Habiba Mahammadi) Cairo, GEBO, 2001.

On the Name of Egypt (salah Jaheen) Cairo, GEBO, 2002 .

Short Stories (Mona Ragab) with A. Gafary, Cairo, GEBO, 2002.

Modernist and Postmodernist Arabic Poetry in Egypt, Cairo, GEBO, 2002.

Angry Voices, an anthology of the off-beat poetry of the 1990s in Egypt, : Arkansas Univ. Press, USA, 2003.

Songs of Guilt and Innocence, : by Muhammad Adam, GEBO, 2004.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٤٩٨ / ٢٠٠٤

I . S . B .N 977-01-9270-8